

OUTONO + INVERNO // 2024

# ARA

YMA

16

O PRESENTE É TODO O PASSADO E TODO O FUTURO



# ARA



grupo  
museu  
patrimônio



## Ymã . Número 16 . Volume 16 . Outono+Inverno 2024

Revista Semestral do Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO . FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

GRUPO DE PESQUISA MUSEU/PATRIMÔNIO

REVISTA ARA . ISSN 25258354

FAU CIDADE UNIVERSITÁRIA - DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA E ESTÉTICA DO PROJETO (AUH)

RUA DO LAGO, 876 – SÃO PAULO – SP – BRASIL +55 11 30914795

REVISTAARAFU@USP.BR

HTTP://WWW.MUSEUPATRIMONIO.FAU.USP.BR

### Editor-Chefe

LUIZ RECAMAN, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

### Editora-Chefe Dossiê

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

### Editores-Associados

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

AMANDA SABA RUGGIERO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO CARLOS. ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

HELIO HERBST, PROARQ FAU/UFRJ, PPGPACS/UFRJ, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

MARCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

### Conselho Editorial

ALINE COELHO SANCHES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO CARLOS. BRASIL

AMANDA SABA RUGGIERO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO CARLOS. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP; VIRGÍNIA CÉSAR MALAQUIAS COSTA (SUPLENTE) FACULDADE DAS AMÉRICAS, BRASIL

CELSO FERNANDO FAVARETTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, BRASIL SYLVIA FUREGATTI (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE CAMPINAS. INSTITUTO DE ARTES, BRASIL

HELIO HERBST, PROARQ FAU/UFRJ, PPGPACS/UFRJ, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

LUIZ RECAMAN, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL MARCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

MARCOS RIZOLLI, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL NORBERTO GAUDÊNCIO (SUPLENTE), UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL MARTA BOGÉA (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

PAULA ANDRÉ, ISCTE, INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA, PORTUGAL. PAULO SIMÕES RODRIGUES (SUPLENTE), UNIVERSIDADE DE ÉVORA, PORTUGAL

PAULO CÉSAR CASTRAL, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO CARLOS, BRASIL

REGINA LARA, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO (SUPLENTE) GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA, BRASIL

TERESA ALMEIDA, FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO (FBAUP) E VICARTE - UNIDADE DE INVESTIGAÇÃO VIDRO E CERÂMICA PARA AS ARTES DA FCT/UNL E FBA/UL, SOFIA TORRES (SUPLENTE), I2ADS/FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTUGAL

### Pareceristas

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO  
ANA CAROLINA FRÓES RIBEIRO  
ANA MARIA MORAIS BELLUZZO  
ANDRE RANGEL  
ANGELA MARIA ROCHA  
ANGELICA BENATTI ALVIM  
CAROLINA VIGNA PRADO  
CRISTIANE SOUZA GONÇALVES  
ELISKA ALTMANN  
ENEIDA DE ALMEIDA  
GABRIEL GIRNOS  
IGOR LACROIX  
JOÃO MUSA  
LUCIANA CHEN  
PAULA ANDRÉ  
REGIS RASIA  
ROBERTO MONTENEGRO  
RODRIGO KAMIMURA  
ROSANA MARIA BARBATO SCHWARTZ

### Revisão de textos

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO  
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME  
MARCIA SANDOVAL GREGORI  
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO  
MYRNA DE ARRUDA NASCIMENTO

### Diagramação e Formatação de submissões

MARIANA QUEIROZ FORNARI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, IAU USP, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

### Projeto Gráfico, Diagramação e Edição eletrônica

MARCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP, BRASIL

### Projeto Original da Capa

THIAGO ROCHA RIBEIRO

### Suporte Informática

WEBMASTER FAU USP EDSON AMADO DE MOURA

### Logotipo GMP

FELIPE M. B. SOARES

### Imagem Cabeçalho

MARCIA SANDOVAL GREGORI  
A PARTIR DE ORIGINAL DE FELIPE M. B. SOARES

# SUMÁRIO

O PRESENTE É TODO O PASSADO E TODO O FUTURO

## EDITORIAL

- 4** EDITORIAL  
*MYRNA DE NASCIMENTO ARRUDA*

## DOSSIÊ GMP

- 13** TEMPO: CÍRCULOS EM EXPANSÃO  
*MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO*
- 36** A TRANSFORMAÇÃO DA REALIDADE DOS MONUMENTOS EM FÁBULA  
*ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME*

## ARTIGO/ENSAIO

- 60** O PRESENTE SOB A FORMA DAS “TAREFAS INFINITAS” DA HERANÇA E DAS REALIDADES FUTURAS DA ZONA ORIENTAL DE LISBOA  
*ANA CATARINA SERRA NEVADO, PAULA CRISTINA ANDRÉ DOS RAMOS PINTO*
- 92** ARQUITETURA VERNACULAR EM MADEIRA NA VILA OPERÁRIA DE MARINGÁ/PR  
*ALINE BEATRÍS SKOWRONSKI DA SILVA, RICARDO DIAS SILVA*
- 122** BACURAU: ENTRE PERMANÊNCIAS E RUPTURAS DE REPRESENTAÇÕES NO NORDESTE  
*ANA BÁRBARA MACHADO RODRIGUES, MARINA LAGES GONÇALVES TEIXEIRA, PAULO CÉSAR CASTRAL*
- 149** DIFAMAÇÃO DA MÃO: UMA ANÁLISE VISUAL DO INCONSCIENTE ALGORÍTMICO  
*ANDRÉ LEITE COELHO*
- 178** OS FIOS SOLTOS DA HISTÓRIA DA ARTE EM AÇÕES CRIATIVAS CONTEMPORÂNEAS  
*MARCOS RIZOLLI, PAULA SERAFIM DARÉ*
- 192** A BELEZA ESTÁ NO OLHAR DE QUEM VÊ  
*MAURÍCIO TEIXEIRA DA SILVA*



## Editorial

**N**este editorial encontram-se reflexões voltadas à dissolução dos parâmetros tradicionais, em que passado, presente e futuro são tratados como categorias cronológicas excludentes, e à hipótese de unificação destes intervalos em ininterrupção, sinalizadas pela professora, investigadora e artista, Dra. Teresa Almeida, com o intuito de identificarmos as intersecções vislumbradas entre os trabalhos reunidos no presente número da *Revista ARA FAU USP*. A autora citada oferece-nos um generoso conjunto de perspectivas, envolvendo a problemática dos transcurros provisórios, e sua discussão em distintos contextos, desde o da produção cultural, considerada em amplo espectro e presumindo ressonâncias na filosofia e na sociologia, até o mais restrito, circunstanciado nas obras de arte e nos deslumbramentos provocados pelo triunfo do futurismo e de seu repertório maquínico.

O fascínio pela percepção do tempo de forma cíclica, contínua, ininterrupta ou sobreposta em camadas que se adensam ao longo da experiência humana, manifesto em obras criadas, narrativas, elocubrações ou produções matéricas, conhecidas,

estudadas e herdadas, ou expresso na forma como se escolhe viver, imediata e urgentemente, no mundo contemporâneo, insinua-se nos artigos selecionados para esta edição.

O deslocamento por rumos escolhidos pelos autores dos textos aqui expostos possibilita-nos examinar os trajetos propostos e os percursos inaugurados em épocas ou momentos, cujas diversas consciências do período vivenciado levam-nos a presumir três eixos distintos, como indicadores da leitura deste número: tempos labirínticos, tempos simultâneos e tempos imaginados.

O primeiro, **tempos labirínticos**, atribui-se aos dois artigos do dossiê Ara 16, cujo interesse se volta para uma rede de entrecruzamentos indesvendável.

Bajo árboles ingleses medité ese laberinto perdido: lo imagine inviolado y perfecto em la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos...Pensé en un laberinto de laberintos, em un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvide mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo.

[...] El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía em un tempo uniforme, absoluto. Creía em infinitas series de tempos, em una red creciente y vertiginosa de tempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. (Borges, 2004. v.1- p. 472-480).

No artigo inicial, relacionam-se duas iniciativas museais icônicas: o projeto de Le Corbusier (1887-1965) para o Museu Nacional de Arte Ocidental, em Tóquio, e o Museu Memorial da Paz em Hiroshima. A imagem dos círculos dinâmicos sugeridos no título, diversifica-se no texto inaugural desta edição. Ora é concêntrica, e estas figuras geométricas orbitam em torno de um núcleo comum, como no caso corbusiano, ora espacializa-se em campos de áreas desiguais, compartilhando, porém, em instante fugaz, algum ponto de suas circunferências, como se dá no caso do memorial e dos

monumentos comentados, construídos na *ilha harmoniosa* Hiroshima, composta por ilhas internas criadas pelos seis canais do rio Otta, que a atravessa.

A convivência entre inúmeras ciclos, relatados em *Tempos: Círculos em expansão*, a partir de viagem ao Japão, transita pelos contrastes e vizinhanças identificados entre as culturas oriental e ocidental, e pode também ser flagrada nos índices semânticos destacados no artigo: o *crescimento ilimitado* representado pela espiral quadrada infinita da planta do museu corbusiano, de 1959, que confronta e sobrepõem obras produzidas em passados distintos; os *dias perfeitos* de Hirayama, cujo sobrenome é o mesmo das *famílias Hirayama*, agrupamentos de asteroides que compartilham elementos orbitais semelhantes.<sup>1</sup> Seus movimentos, processados em órbitas similares ao redor do sol, aludem ao fenômeno celeste luminoso, captado diariamente, através da mesma copa de árvore, filtro de sua passagem e das sutis mutações da natureza, percebidas, reveladas e guardadas pelo discreto personagem, como uma herança do universo.

Em *A transformação da realidade dos monumentos em fábula*, a série de obras monumentais da artista argentina Marta Minujín é discutida à luz das questões trazidas pelo filósofo italiano Gianni Vattimo, defensor da consumação da experiência estética em um *modus vivendi* diverso daquele a que habitualmente estamos acostumados. *A experiência da liberdade*, vivenciada nos outros possíveis mundos e contextos, renunciada por Vattimo, encontra nas obras perenes, e impactantes, instaladas em espaços públicos, o argumento enredado em que se apoiam a impertinência e a militância da escultora portenha, e suas críticas ao fenômeno da midiatização, enquanto celebra símbolos da cultura universal através de instalações lúdicas e irreverentes.

O segundo eixo, **tempos simultâneos**, envolve investigações sobre as camadas temporais em territórios circunscritos, flagrados em duas cidades, de dois continentes: Maringá, brasileira, e Lisboa, portuguesa. Pertencem a esta primeira

---

<sup>1</sup> O termo *famílias Hirayama* foi proposto pelo astrônomo japonês Kiyotsugu Hirayama em 1918, responsável pela descoberta citada.

abordagem os artigos: *O Presente sob a forma das “tarefas infinitas” da herança e das realidades futuras da Zona Oriental de Lisboa*, e *Arquitetura vernacular em madeira na Vila Operária de Maringá/PR*.

Ao entrar no território que tem Eutrópia como capital, o viajante não vê uma mas muitas cidades, todas do mesmo tamanho e não dessemelhantes entre si, espalhadas por um vasto e ondulado planalto. Eutrópia não é apenas uma dessas cidades mas todas juntas; somente uma é habitada, as outras são desertas; e isto se dá por turnos. Explico de que maneira. [...] Assim as suas vidas se renovam de mudança em mudança, através de cidades que pela exposição ou pela pendência ou pelos cursos de água ou pelos ventos apresentam-se com alguma diferença entre si. [...]

Desse modo a cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio. [...] Única entre todas as cidades do império, Eutrópia permanece idêntica a si mesma. Mercúrio, deus dos volúveis, patrono da cidade, cumpriu esse ambíguo milagre. (Calvino, 1990, p. 62-3)

Nas cidades em que se afirma o passado através dos vestígios matéricos presentes em sua paisagem, o tempo se mostra ambíguo entre contrastes, alternativas e desejos de se preservar a memória e reconhecer a identidade do lugar. Esse movimento repousa nos intervalos definidos pelo espaço, que ora apreende, para superar seu caráter temporário e durar até o futuro, registros de fachadas singelas das casa de madeira da Vila em Maringá/PR, técnica vernacular reconhecida como diferencial do legado singular, vernacular e patrimonial, ora celebra a oportunidade de repensar a herança urbana “infinitamente”, reconstruindo a Zona Oriental de Lisboa, na contemporaneidade, para superar sua degradação física e social através de ações e projetos de reutilização e refuncionalização do território desfigurado.

A cidade que aparenta ser uma, mas se constitui de várias, como Eutrópia, entre as tantas invisíveis narradas pelo viajante genovês, na obra de Ítalo Calvino (1991), constrói-se na memória de seus habitantes como múltiplos dendritos<sup>2</sup> de um neurônio, cuja trama se diversifica, se alarga, se sobrepõe, evidenciando pontos e inibindo outros, ao bel prazer do narrador de suas lembranças. Do bairro proletário

---

<sup>2</sup> Prolongamentos do neurônio responsáveis pela recepção dos estímulos, conduzindo o impulso nervoso para o corpo celular.

paranaense brotaram indícios para o futuro: a origem do primeiro prefeito, o campo do time de futebol, o cinema e a maternidade (ambos construídos em madeira). Estes eventos expandiram suas influências na vida da sociedade local: os feitos da liderança política, as conquistas esportivas comunitárias e o contato com a cultura audiovisual; o benefício da edificação destinada a assistir o nascimento de seus habitantes. Da ZOL portuguesa, e dos marcos de sua paisagem persistente, desprenderam-se Pátios e Vilas Operárias, tramando encontros e relações responsáveis por formar uma espécie de *Atlas Mnemosine*<sup>3</sup>, convergências e articulações entre mapas mentais, cujas memórias visuais urbanas transcendem o espaço físico da cidade e conferem ao lugar o ambíguo papel de laboratório vivo, em atividade permanente, e sítio arqueológico em contínuo processo de redescoberta e regeneração. Nestes lugares, o antes e o agora conjugam-se simultaneamente.

O último dos três eixos, **tempos imaginados**, reúne os artigos que se destinam a conjecturar contextos em que o tempo assume sua imanência em situações peculiares: *Bacurau: entre permanências e rupturas de representações do Nordeste*; *Difamação da mão: uma análise visual do inconsciente algorítmico*; *Os fios soltos da história da Arte em ações criativas contemporânea e a Beleza está no Olhar de Quem Vê*. Acenam, portanto, a ideias temporais como aquelas narradas pelo professor de física e redação do MIT (Massachusetts Institute of Technology), Alan Lightman (1993), sobre os encantadores sonhos de Einstein, elucubrados enquanto o jovem alemão formulava sua teoria do tempo, em 1905.

Em *Bacurau: entre permanências e rupturas de representações do Nordeste* o espaço dos acontecimentos é único e linear, restrito a uma rua que abriga a vida e as relações simbólicas, institucionais e patrimoniais comunitárias, desvendadas ao longo da película cinematográfica. O nome da cidade correlaciona-se ao do pássaro, bacurau, curiango, de hábitos noturnos e plumagem suscetível ao mimetismo, cujo canto, segundo o folclore caboclo, assemelha-se ao aviso “amanhã estarei lá”, pois deve saldar sua dívida e devolver a roupagem que lhe foi emprestada para participar

---

<sup>3</sup> Referência ao *Atlas Mnemosine* (1924-1929) de Aby Warburg (1866-1929).



da concorrência, e já ocorrida, “festa no céu”, segundo a lenda. Presente, passado e futuro orquestram-se conjuntamente.

Pois, neste mundo, o tempo tem três dimensões, como o espaço. Assim como um objeto pode mover-se em três direções perpendiculares, horizontal, vertical e longitudinal, um objeto também pode participar de três futuros perpendiculares. Cada futuro move-se em uma direção do tempo. Cada futuro é real. (Lightman, 1993, p.22)

A cidade fictícia convive com a espacialidade criada pela paisagem real, pelos movimentos, circunstâncias e desejos de habitantes e instituições presentes em um povoado isolado, talvez invisível, desaparecido do mapa do Brasil, mas defensor de sua expressão no imaginário coletivo nacional. À autoria interessa também destacar, por um lado, a causa comunitária, a memória comum, partilhada e guardada no museu da cidade, assumido como meio para comunicar, ao estrangeiro curioso, a razão de ser daquela população, liderada por negros que a mantém unida e resistente, e por outro as ausências de que os moradores de Bacurau são conscientes, pois vivem o futuro do presente, e as lacunas aludidas nas imagens são espaços disponíveis a serem preenchidos pelas nossas interpretações fugidias.

A noção de desvio, a diferença sutil, sinalizada em *Difamação da mão: uma análise visual do inconsciente algorítmico* revela-nos os dilemas acometidos pelo risco da submissão do exercício imaginativo humano aos comandos da inteligência artificial generativa, capaz de automatizá-los. A clássica oposição e deslocamento de papéis entre criador e criatura manifesta-se nas aflições do autor diante da autonomia de escolhas das máquinas que “saem da linha”, e o surpreendem.

Neste mundo, já num primeiro olhar percebe-se que algo está fora do lugar. Não se veem casas nos vales ou nas baixadas. Todos moram nas montanhas.

Em algum momento do passado, cientistas descobriram que o tempo flui mais lentamente nos pontos mais distantes do centro da Terra. O efeito é minúsculo, mas pode ser medido por instrumentos extremamente sensíveis (Lightman, 1993, p. 29-30)

Sentidos e significados do tempo, deduzidos de abordagens que reveem estudos habituais, em busca de estratégias interpretativas incomuns, manifestam-se no artigo *Os fios soltos da história da Arte em ações criativas contemporânea*; e no ensaio visual *a Beleza está no Olhar de Quem Vê*.

Considere um mundo em que a relação causa e efeito é irregular [...] Às vezes o segundo antecede a primeira. Ou talvez a causa esteja sempre no passado e o efeito para sempre no futuro, mas passado e futuro estão entrelaçados. [...]

Neste mundo, os artistas fazem a festa. Imprevisibilidade é a lama de seus quadros, sua música, suas novelas. Eles se deliciam com eventos não previstos, acontecimentos sem explicação retrospectiva.

A maior parte das pessoas aprendeu como viver no momento. [...]

Na verdade, cada ato é uma ilha no tempo, que deve ser julgada por si. (Lightman, 1993, p. 38-41)

No artigo, releituras de obras de arte são incentivadas como possibilidades de reinvenção, indicadoras de rumos futuros e transgressão dos vínculos com o passado. Dessa forma afirmam-se como alternativas momentâneas, descompromissadas com o tempo, e com a duração e reverberação de seus feitos e efeitos.

No ensaio, residem os percursos dos olhares ávidos por captar a passagem do tempo através da decomposição do objeto orgânico sob observação. Alternam-se os interesses, a escala dos elementos disponíveis ao estudo, a hierarquia e o predomínio dos estímulos que conduzem a atenção, e os recursos e técnicas explorados para a documentação do observado. A partir de um dado “real”, originário, aparentemente igual para todos, surgem inúmeros “outros”, presentes-passados, probabilidades desamparadas de expectativas, regras e padrão.

Mas o que é o passado? Poderia a fixidez do passado ser apenas uma ilusão? Poderia o passado ser um caleidoscópio, um conjunto de imagens que mudam a cada distúrbio provocado por uma brisa súbita, uma risada, um pensamento? E se a mudança está em todos os lugares, como sabê-lo? [...] Em um mundo de passado mutante, essas lembranças são como trigo no vento, sonhos fugidios, formas de nuvens. Eventos, uma vez ocorridos, perdem a realidade, alternam-se como um olhar, um temporal,

uma noite. Com o passar do tempo, o passado nunca aconteceu. Mas quem pode saber? [...]. (Lightman, 1993, p. 164-6)

O ardil de que se valeram as autorias dos textos citados, levou-nos a orquestrar um prelúdio para esta 16ª edição, com o intuito de conceder à leitura iminente, o tempo desejado.

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

BORGES, J.L., *Obras Completas*. 15ª ed. Buenos Aires. Emecé, 2004. v.1- p. 472-480

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.62-3.

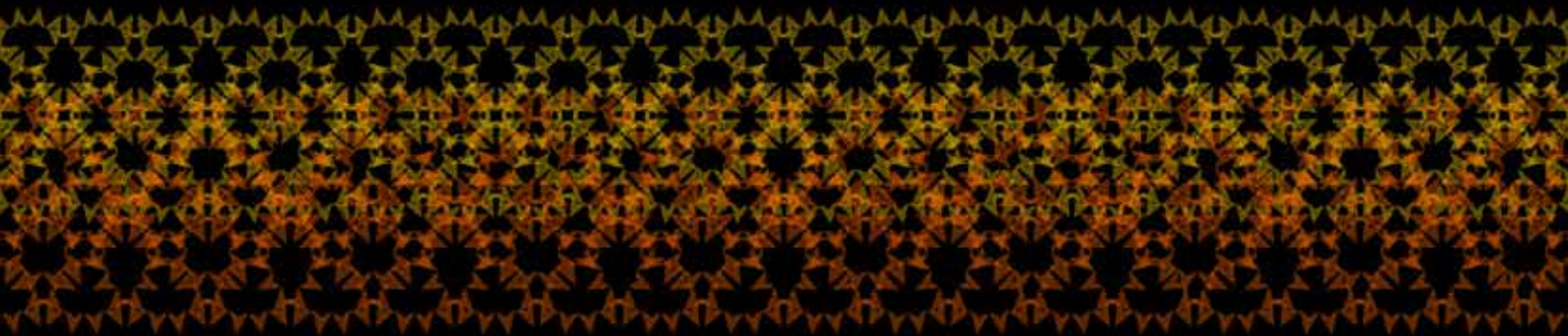
LIGHTMAN, A. *Sonhos de Einstein*. Trad. Marcelo Levy. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## **Fontes digitais**

[https://www.researchgate.net/publication/252884349\\_Hirayama\\_Family](https://www.researchgate.net/publication/252884349_Hirayama_Family)

<https://www.rasc.ca/corresponding-member-k-hirayama>

# DOSSIÊ GMP





# Tempo: Círculos em Expansão

*Tiempo: Círculos en Expansión*

*Time: Expanding Circles*

***Maria Cecília França Lourenço***

*Profa. Dra. Livre Docente, Titular, Aposentada, Faculdade de Arquitetura  
e Urbanismo, São Paulo/Capital/BRA. mcfloure@usp.br*

## Resumo

Neste estudo pretende-se confrontar distintas maneiras de se encarar a tríade: passado, presente e futuro, com foco em ações preservacionistas de um tempo turbulento, no Japão. Para tanto, selecionaram-se duas iniciativas museais icônicas: de um lado, o projeto de Le Corbusier (1887-1965) para o Museu Nacional de Arte Ocidental, em Tóquio, dentro de preceitos modernistas, embora com coleção de obras vindas de várias épocas; de outro, o Museu Memorial da Paz e alguns dos monumentos em Hiroshima, dado o impacto das soluções geradas, após esta e Nagasaki inaugurarem triste marco: as primeiras destruídas pela bomba atômica, lançada pelos Estados Unidos, ante à não rendição do Japão ao final da II Guerra Mundial. Qual o futuro então proposto?

**Palavras-Chave:** Tempo. Museu. Monumentos. Memória. Luto.

## Resumen

Este estudio tiene como objetivo confrontar diferentes formas de ver la tríada: pasado, presente y futuro, centrándose en las acciones conservacionistas de una época turbulenta en Japón. Para ello, se seleccionaron dos iniciativas museísticas icónicas: por un lado, el proyecto de Le Corbusier (1887-1965) para el Museo Nacional de Arte Occidental, en Tokio, dentro de los preceptos modernistas, aunque con una colección de obras de diversas épocas; por otro, el Museo Memorial de la Paz y algunos de los monumentos de Hiroshima, dado el impacto de las soluciones generadas, tras esto y Nagasaki inauguraron un triste hito: el primero destruido por la bomba atómica, lanzada por Estados Unidos, ante la no rendición de Japón al final de la Segunda Guerra Mundial. ¿Cuál es entonces el futuro que se propone?

**Palabras clave:** Tiempo. Museo. Monumentos. Memoria. Luto.

## Abstract

This study aims to confront different ways of looking at the triad: past, present and future, focusing on preservationist actions of a turbulent time in Japan. To this end, two iconic museum initiatives were selected: on the one hand, Le Corbusier's (1887-1965) project for the National Museum of Western Art, in Tokyo, within modernist precepts, although with a collection of works from various eras; on the other, the Peace Memorial Museum and some of the monuments in Hiroshima, given the impact of the solutions generated, after this and Nagasaki inaugurated a sad milestone: the first destroyed by the atomic bomb, dropped by the United States, in the face of Japan's non-surrender at the end of World War II. What is the future then proposed?

**Keywords:** Time. Museum. Monuments. Memory. Mourning.

## INTRODUÇÃO

*Suponhamos, por exemplo, que reagrupemos os elementos contemporâneos, ao longo de uma espiral e não mais em uma linha. Certamente teremos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão [...] e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, combinado, reinterpretado, refeito. [...] (LATOURE, 1994, p.74)*

O tema selecionado para Edição 16 da *Revista ARA FAU USP* se reporta a trecho de poema assinado por Álvaro de Campos, um dos heterônimos do escritor português Fernando Pessoa (1890-1935): “O presente é todo o passado e todo o futuro”. A escolha originou-se por meio de etapas originadas de trabalho coletivo: no início, o Grupo Museu/Patrimônio USP (GMP) discutiu a importância em se selecionar um poeta lusófono; a ideia foi levada ao Conselho Editorial (CE); a seguir ganhou excelente “Apresentação” da colega do CE, Teresa Almeida.

O citado tema-trecho da edição *ARA* provém do poema “Ode Triunfal”, a revelar claro encanto ante as chamadas inovações técnicas, de seu tempo. Assim, repudia o passado e exalta os ditos avanços técnicos. Publicado em 1915, identifica-se com o

“Modernismo”, alardeado no futurismo italiano. O poeta expõe encanto e certezas, típicos das palavras designativas de algo terminado em “ismo”, na acepção de Henri Lefebvre (1901-91), ao diferenciar “moderno”, “modernidade” e “modernismo”.

Para Lefebvre o modernismo se caracteriza por um despertar para alterações e especificidades de seu próprio tempo, expressando “[...] a consciência que tomaram de si mesmo as épocas, os períodos e as gerações sucessivas [...]. (1969.p.5). Tais fatores bem se enquadram no poema do grande poeta luso. Vale lembrar, que o primeiro Manifesto Futurista foi lançado por Filippo Marinetti (1876-1944) em 20 de fevereiro de 1909, no jornal *Le Figaro*.

No mesmo ano, em 5 de agosto de 1909, o documento italiano saiu traduzido e comentado em Portugal, no *Diário dos Açores*, evidenciando a sintonia de Pessoa com ações culturais mais radicais. O poeta acolhe valores do maquinismo, então saudados e diretamente aliados ao avanço, cito: lâmpada elétrica das fábricas, êmbolos, correia de transmissão, rodas denteadas, engrenagens, máquinas em fúria.

Ressalte-se aqui que passado e presente ainda convivem harmonicamente e não apenas na natureza, mas também em alguns espaços, na parte deste estudo, denominada “Japão entrelaça: presente, passado, futuro”. Tais períodos se avizinham na condição de círculos em expansão, em perene contato ao se tocar.

Objetiva-se debater o valor da convivência entre inúmeros tempos, reiterada após viagem ao Japão, país que há muito desejava estar<sup>1</sup>. Constata-se nele que períodos persistem, se alternam em variados campos, costumes, edificações, vestimentas, entre tantos outros, sem perder, sonhos e projetos para o futuro, como se procurará ressaltar, nesta oportunidade.

No texto se tentará evidenciar a convivência em um mesmo tempo e espaço territorial de costumes, hábitos e cultura habitual no país, com variedade de tipologias museológicas. A seguir nos deteremos em dois marcos bem singulares: de

---

<sup>1</sup>. Sou grata a todos os artistas nipo-brasileiros que me aproximaram dessa cultura, desde as primeiras pesquisas para a tese de doutorado, publicada sob o título “Operários da Modernidade”, com destaque ao jornalista, ativista e artista Tomoo Handa (1906-96).



uma parte, se procurará analisar o trato, em Hiroshima, por meio de representações candentes e em vários suportes (Figura 1), para expressar luto, memória, morte, após ser dizimada, junto com Nagasaki (1945).



Figura 1. Cena retratada no Museu Memorial da Paz. Hiroshima/Japão. Foto A. 15 nov. 2023

Segue-se debate sobre o tema trágico e suas aspirações para o futuro, denominado: “Hiroshima: Ruínas e Formas em Busca da Paz”, com seleção de variedade de formas, materiais e soluções construtivas, com diálogo oportuno com a natureza.

Preocupações semelhantes se constata na terceira parte nomeada po “Museus para sempre”, em alusão a premissas de Le Corbusier sobre o crescimento ilimitado dessas instituições, [*le musée à croissance illimitée*] com foco no Museu Nacional de Arte Ocidental (Figura 2), instalado no tradicional Parque Ueno, o órgão foi inaugurado em 1959 e se situa em Tóquio. O projeto se deve ao escritor, pintor,

urbanista e arquiteto suíço<sup>2</sup> Charles-Edouard Jeanneret, conhecido por Le Corbusier (1887-1965). Pergunta-se: quais as perspectivas sobre o tempo, entre formas distintas, a conviver no Japão?



*Figura 2. Le Corbusier. Entrada no Museu Nacional de Arte Ocidental (1959). Tóquio/JAP.*

Introdutoriamente sublinho que, ao se abordar o Japão não se trata de perseguir diferenças insólitas, fazeres notáveis, ou obra prima, mas sim aprender com a alteridade, ou seja, o que não se é, no trato de temas e situações museais tão delicadas (Figuras 3 e 4). Como bem expressa Edward Said sobre a relação com países distantes:

O Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. [...] O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores e mais antigas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste. Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura materiais da Europa [...]. (SAID, 2007, p. 14).

---

<sup>2</sup> Em 1930 Le Corbusier se naturalizou francês.



Figuras 3 e 4. Museografia do Museu Memorial da Paz. Hiroshima/JAP. Foto A. 16nov.2023

Dois filmes de 2023 debatem peculiaridades humanas desse tempo e espaço, revelando o interesse pelo tema: “Oppenheimer” e “Dias Perfeitos”. Observa-se esse trabalho de não deixar o esquecimento vencer ou minimizar as circunstâncias nefastas, sendo bem acolhidos e premiados. O primeiro conquistou nove premiações no Oscar 2023<sup>3</sup>. Dirigido por Christopher Nolan (1970) e com a personagem principal do cientista, no título, representado pelo ator irlandês Cillian Murphy (1976). A fita relembra diálogos do criador da bomba atômica, trocando saberes com notáveis cientistas, a incluir Albert Einstein (1879-1955), papel de Tom Conti (1941), quando conviveram, na década de 1940, no Instituto de Estudos Avançados de Princeton.

Desde 1939, em plena II Guerra Mundial, se iniciou nos Estados Unidos, em cooperação com Canadá e Inglaterra, um projeto de bomba nuclear, denominado Manhattan, a envolver significativos cientistas. Como se consagrou, Einstein, que já possuía Prêmio Nobel, enviou carta ao então Presidente Franklin Roosevelt (1882-1945, para que mobilizasse grandes recursos na produção da bomba, sob o pretexto de que a Alemanha poderia realizar antes tal façanha, a gerar perigo ao mundo.

---

<sup>3</sup> Foram as seguintes as modalidades reconhecidas e premiadas: Melhor Direção, Direção de Arte, Filme, Figurino, Fotografia, Montagem, Coadjuvante Feminina, Maculino, Maquiagem & Penteado.

## JAPÃO ENTRELAÇA PASSADO, PRESENTE E FUTURO

*Que todas as almas repousem aqui em paz, pois jamais repetiremos este mal.  
Frase gravada no Parque da Paz. Hiroshima/JAP”*

A ação trágica ao se destruir as cidades de Hiroshima e Nagasaki provou a eminência em se pensar um futuro distinto daquele, não apenas no país. Some-se a este marco lúgubre, o despertar para se reerguer e reconstruir as cidades. Sem recursos, uma das saídas foi promover a industrialização do Japão. Tal cenário apontou para a urgência nos cuidados com o meio ambiente, surgindo cobranças interna e externa.

O projeto para se construir o Museu do Memorial da Paz (Figura 5) originou-se por concurso (1949)<sup>4</sup>, tendo vencido o professor, urbanista e arquiteto Kenzo Tange (1913-2005)<sup>5</sup>. Neste, coleção, programação e arquitetura interagem com o remanescente após a dizimação, algo típico da cultura japonesa. Ante o desastre de Hiroshima e Nagasaki, o ponto central residiu em se inquirir qual o futuro desejável?



*Figura 5. Kenzo Tange. Edifício principal do Museu Memorial da Paz (1955). Ingresso. Hiroshima/JAP. Foto A. 16 nov. 2023*

Formas, espaço e visualidade concretizam tal indagação, por meio de museografia solene, que consegue expressar tanto o horror quanto a esperança de não se repetir a catástrofe. Internamente, há meia luz, foco em objetos sobreviventes: roupas, objetos domésticos, brinquedos, restos de residências, fotos e filmagens de época

<sup>4</sup> O governo japonês estabeleceu em 1949, após referendo, com base no Artigo 95 da Constituição, que Hiroshima seria reconstruída como “Cidade Memorial da Paz”, abrindo então concurso.

<sup>5</sup> Helio Herbst expôs na tese de doutorado, que Tange compôs, em 1957, o Júri na Seção de Arquitetura, pois esta ainda fazia parte na Bienal de Arte paulista, ao lado de Marcel Breuer (1902-81) e Philip Johnson (1906-2005).

(Figuras 3 e 4). Inaugurado em 1955, a exposição vem sendo periodicamente renovada, com novas peças remanescentes doadas.

O zelo com o meio ambiente aspirado inclui o combate à poluição e, também, implica na demanda pela qualidade de ar, solo e vida, tanto dos seres vivos, humanos, animais, fauna e flora, quanto da água, em zonas rurais e urbanas (Figura 6). Cabe lembrar que nesse país ocorreu a Conferência das Partes da Convenção das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas, quando se firmou o Protocolo de Quioto (1997) expressivo para chamar atenção sobre os perigos iminentes.

O Protocolo enfatizou inúmeros tópicos, destacando-se redução de gases poluentes, combate ao desmatamento, proteção de florestas, uso de fontes renováveis de energia. Previu-se redução de 5,2% da emissão de carbono para países industrializados, cabendo a alguns, a incluir o Japão, diminuição de 7 a 8%. Houve enorme preocupação em despoluir canais em várias cidades.



*Figura 6. Canal urbano tratado em Quioto, Japão. Foto A. em 16 nov. 2023*

Sem dúvida, as diferenças evidenciam particularidades culturais, seja ante o enlevo com a natureza, seja no viver urbano. Recente filme de Wim Wenders (1945), “Dias Perfeitos” (2023) (Figura 7), com papel principal desempenhado por Kōji Yakusho (1956), nos instala no mundo flutuante nipônico, em que efeitos e sombras filtradas pelos raios solares são perseguidos e exaltados, juntamente com as plantas, música e livros, existente por onde ele passa e cuida em seu mini-apartamento.

O filme se passa em Tóquio acompanhando um homem silencioso e maduro, Hirayama (Yakusho), na limpeza de banheiros públicos<sup>6</sup>. Desde os primeiros planos, natureza, luzes e sombras são ressaltadas e ganham protagonismo, por entre emaranhados de galhos nos imensos e belos parques, estendendo-se até o final da película. Até mesmo, após os créditos, reafirma-se o interesse, porquanto surge a palavra em japonês “*komorebi*”, a indicar as luzes emanadas de raios solares, que se infiltram em meio às folhagens das árvores. Igualmente foi bem recebido<sup>7</sup>.



Figura 7. Wim Wenders. “Dias Perfeitos” (2023) no cartaz Kōji Yakusho. Fonte: <https://images.app.goo.gl/HvShjjC4XfryE3Tk8>

Além da atração pela natureza, também há outros fatores habituais no Japão: o uso de trajes, cabelos, adereços e sapatos típicos. Ao caminhar pelas várias regiões se vêem pessoas de diferentes idades usando-os, em particular, em passeios e datas especiais. Convivem bem com aqueles que optam por utilizar vestes alinhadas a qualquer centro urbano ocidental (Figura 8). A opção do passado se torna um diferencial buscado e exposto com orgulho.

Os tecidos dos quimonos são muito variados e preciosos; ganham as ruas e também são musealizadas, denotando apreço ao trabalho de artesãos em variados campos, a conviver com avanços industriais. A tônica são os panos, já que a forma da veste se

<sup>6</sup> A criação de novos banheiros fez parte do projeto Tokyo Toilet, ligado aos Jogos Olímpicos de 2021, com arquitetos e designers chamados para atualizar 17 sanitários públicos em Shibuya. As paredes são espelhadas e ao se entrar no vestibulo este apenas se ilumina. Existem também em Lugano/Suíça,

<sup>7</sup> Algumas premiações: Melhor Ator (Kōji Yakusho) no Festival de Cinema (Cannes/FRA); Asian Film Awards 2024: indicado a Melhor Filme e Ator; indicado para representar o Japão no Oscar; Festival de filme de Toronto/CAN; Melhor Escolha dos Críticos. Festival de Boston/EUA.

mantém, com destaque para as estampas pintadas à mão na seda, juntamente com os tradicionais calçados, denominados *geta*.

A *geta* assemelha-se no formato ao que se popularizou como sandálias havaianas, porém, o diferencial reside em ampla madeira na sola, em geral com mais de 7 cm, evitando o contato com neve, ou chuva, sendo presos por tecidos ou cordas, passando em V pelo dedão (Figura 8). Ao ingressar em casas e templos, em geral, e em saudável hábito, depositam-nos na entrada em local designado, *genkan*.



Figura 8. Rua em Quioto/ Japão. Foto A. em 18 nov. 2023

Países menos antigos, situados nos vários continentes, não raro se voltam para destruir o tradicional, por parecer superado. Já no Japão, além da forte preocupação com a natureza e com os costumes, somam-se sentimentos preservacionistas, em relação às edificações, aos monumentos e aos portais. Quando o espaço demanda uso iminente, desmontam-se edificações e as refazem em outro local. Evidencia-se o orgulho por se valer dessa dupla chave, a unir passado ao presente.

Note-se a utilização de monumentos como os portais de boas vindas, nomeados por *torii*s, fixados em muitos lugares: entrada de templos, budistas ou xintoístas e mesmo flutuante, como se observa abaixo (Figura 9). Versam sobre símbolos, a unir aparentes opostos: laico *versus* sacro; perene *versus* etéreo; dentro *versus* fora; urbano *versus* paisagem. Revestidos de laca na cor vermelha, indicam a ligação entre mundos, como material e espiritual, líquido e sólido e também diversos tempos.



Figura 9. “Torii Flutuante” na entrada da Ilha Myiajima/ Japão. Foto A. 15 nov. 2023

As habitações nas cidades e no campo mantêm muitos dos padrões, havendo beirais nos telhados, cujo estilo depende da data e finalidade da construção. Casas são chamadas *minka* (casa do povo), têm corredores, *engawa*, criados na era Edo (1603-1868). Circundam as construções, evitam contato direto com a parte interna, excesso de sol e chuva, como se esclarece no Museu de Maquetes (Figura 10) de Tóquio, outra dessas instituições muito interessante, tendo sido aberto em 2018.



Figura 10. Museu de Maquetes Takayama/JAP Foto A. 20 nov. 2023.

Soluções consagradas ainda se conservam nas residências: predomínio do uso de madeira em áreas externas, revestimento de pisos, armários, móveis e forros. As portas, divisórias ou paredes possuem um painel deslizante, chamado *fusuma*, emoldurado por madeira e revestidos com papel ou pano em ambos os lados, sendo que alguns, em locais específicos como restaurantes, hotéis e residências são pintados com paisagens, flores ou cenas mitológicas.

As salas mantêm o estilo dito *washitsu*, composto por mesa singular para refeição, que possui pernas curtas, de 15 a 30 cm de altura, pois se senta no chão também em



madeira, as *chabudai*. Costumam se valer das árvores fartas no país, a citar pinheiro e cedro. Bambu, junco e palhas dispostos horizontalmente servem como cortina, cujo nome é *sudare*. O *tatami* se apresenta como um recurso bem comum, para quartos, sendo em esteira, em geral, proveniente de planta denominada *tatamigusa*. Constatam-se, em locais como hotéis e restaurantes, as pontas da peça nomeada por *washitsu*, podendo ser revestidas por panos, especiais e/ou desenhos.

Casas convivem e contrastam com inúmeros edifícios, em que se serviram de renovadas poéticas, além de projetos e técnicas, como o museu dedicado ao gravurista Katsushika Hokusai (1760-1849), em Sumida, na cidade de Tóquio. Este foi elaborado pelo arquiteto Sejima Kazuyo (1956) (Figura 11). Destaque-se a cobertura em ângulo formada por painéis de alumínio, a refletir o céu. É dedicado a esse pintor e gravurista, mestre da técnica *ukiyo-ê*, o dito ‘mundo flutuante’<sup>8</sup>, base da renovação da arte ocidental, o “japonismo”, a partir dos impressionistas.



Figura 11. Sejima Kazuyo. Museu Sumida Hokusai. Tóquio/JAP. Foto 23 nov. 2023.

---

<sup>8</sup> O termo se aproxima de um conceito budista, *ukiyo*, a se referir à efemeridade da vida.

## HIROSHIMA: RUÍNAS E FORMAS EM BUSCA DA PAZ

*[...], Mas, oh não se esqueçam/ Da rosa da rosa / A rosa de Hiroshima  
A rosa hereditária/ A rosa radioativa/ Estúpida e inválida/ [...]  
(MORAES, 1960, p.249)*



Figura 12. Vista Geral do Parque Memorial da Paz (1954), aparecendo o arco chamado Cenotáfio e ao fundo a Cúpula da Bomba Atômica em ruínas. Hiroshima/JAP. Foto A. em 16 nov. 2023.

Hiroshima, situada a cerca de 800 quilômetros de Tóquio, em ChugoKu, uma das oito capitais japonesas<sup>9</sup>, foi arrasada em 6 de agosto de 1945. Três dias depois, o ataque se deu em Nagasaki, valendo-se de outro núcleo devastador, lançado a mais de 400 quilômetros de distância, na região de Kyūshū<sup>10</sup>, assim irradiados em ampla escala. Formam então o primeiro alvo no mundo, dizimado por uma bomba atômica.

Em 1949 começaram as iniciativas para concurso visando a reconstrução em Hiroshima, a incluir e criação de parque, monumentos e memoriais, sendo o primeiro o “Memorial da Paz” ou “Cúpula da Bomba Atômica” (Figura 13). Até então ali era a Prefeitura e o artefato explodiu próximo, deixando o edifício em ruínas. Após essa hecatombe nefasta, a população se dividiu entre reconstruí-lo, ou deixá-lo como testemunho de um recurso bélico diabólico, acionado para forçar a rendição, do

<sup>9</sup> São as seguintes: Hokkaido; Tohoku (Touhoku); Kanto (Kantou); Chubu (Chuubu); Kansai ou Kinki; Chugoku (Chuugoku); Shikoku; Kyushu (Kyuushuu).

<sup>10</sup> Reitere-se, que o alvo principal se deu na Ponte Aioi no centro de Hiroshima, destruída e refeita em 1983. Data desse ano também a destinação pelo Imperador Hirohito (1901-89) de uma quantia para indenização do governo, mas apenas para os residentes no país.

Japão. Optou-se por mantê-lo em ruínas, como marco para que tal fato não se repetisse, restando essa visão trágica dos efeitos da bomba.



Figura 13. Cúpula da Bomba, Hiroshima/JAP. Foto Tomaz Lourenço em 16 nov. 2023

Em 1952, no centro do Parque, edificou-se um arco-monumento, o Cenotáfio<sup>11</sup> (Figura 14), nele gravou-se a frase de expectativa no futuro: “*Que todas as almas repousem aqui em paz, pois jamais repetiremos este mal.*” Abaixo há uma pedra, com nome de vítimas de radiações. O projeto também de Kenzo Tange, sendo frequentemente depositado flores por escolares e autoridades ao visitar o país<sup>12</sup>.



Figura 14. Kenzo Tange. Cenotáfio. (1952). Hiroshima/JAP. Foto A. 16 nov. 2023.

Outra manifestação muito comovente reside no Monumento à Paz das Crianças, em homenagem a todas aquelas mortas (Figura 15). Reúne público, flores e painéis com inúmeras dobraduras. Esta iniciativa para se erigir a obra partiu de colegas da menina

---

<sup>11</sup> Cenotáfio é um local funerário de vítimas, cujo corpo não se encontra nesse lugar, no caso de Hiroshima, se poderiam levantar inúmeras razões, termo já usado pelos gregos.

<sup>12</sup> Ao Tange falecer o IAB/ SP (Instituto de Arquitetos do Brasil), em seu Boletim, reconheceu que sua projeção internacional se deveu ao fato de unir tecnologia e humanismo.

Sadako Sasaki, que aos 2 anos esteve sujeita à radiação. No entanto, em 1955, surgiu uma leucemia e internada passou a realizar origami de garças.

Conforme dados colhidos no local, contaram à Sasaki, a lenda sobre quem fizesse mil dobraduras de garças (*tsurus*) teria mais chance de ter um desejo atendido, no caso dela seria o de sobreviver, porém faleceu nesse mesmo ano (1955). O fato ganhou grande divulgação tendo sensibilizado colegas, que lideraram levantamento de fundos para se erigir o monumento. Foi inaugurado no Dia da Criança (1958) e projetado por dois artistas professores, de universidades locais, a saber: pedestal de granito por Kazuo Kikuchi (1908-85) e imagens por Ikebe Kiyoshi (1920-79).



Figura 15. Kazuo Kikuchi e Ikebe Kiyoshi (1958). Monumento "à Paz das Crianças". Hiroshima/JAP. Foto A. 16 nov. 2023

## MUSEUS PARA SEMPRE

*Os tempos modernos não criaram uma solução verdadeira ao problema do crescimento (ou da extensão) ilimitado (...). O museu não possui fachada; vê-se diretamente seu interior. Entra-se em seu coração por um subterrâneo (...). Seu plano é de uma espiral; forma verdadeira de crescimento harmonioso e regular.*

*Trata-se de obra de domínio público. Le Corbusier, Cahier D'Art, Paris, 8.12.1930.*



Figura 16. Le Corbusier. Museu Nacional de Arte Ocidental (1959). (Vista do Parque Ueno). RODIN, Auguste Os Burgueses de Calais (1889) em primeiro plano. Tóquio/JAP. Foto A. 24 nov.2023

O Museu Nacional de Arte Ocidental (MNAO) (Figura 16) em Tóquio, representa um dos momentos áureos de Le Corbusier, quando coloca em prática o conceito de que o projeto deveria ensinar às instituições, um crescimento ilimitado, considerando-se que as coleções museicas se expandem. Tal ampliação de fato começou a acontecer pouco depois que o museu original foi concluído em 1959, como se buscará analisar, tendo sido a primeira obra no Japão incluída como Patrimônio Mundial da Unesco (2016), com outras 16<sup>13</sup> projetadas pelo arquiteto franco-suíço.

O museu aberto em 1959 foi criado a partir da Coleção de Matsukata Kojiro (1865-1950), que reúne no prédio principal desde Paolo Caliari, dito Veronese (1528-88), Peter Paul Rubens (1577-1640) a Jackson Pollock (1912-56), (Figura 17). Curiosamente, o século 19, que costuma ser repudiado como passadista e acadêmico, ganhou um lugar estelar, talvez, ante a disparidade da coleção. Lá se informa que, para Le Corbusier, esta parte novecentista seria o coração do museu, por conduzir lentamente às demais.

<sup>13</sup> São as demais: 1. *Unité d'habitation, Marseille/FRA*; 2. *Maison Guiette, Antwerp/BEL*; 3. *Secretariado de Chandigarh/ÍNDIA*; 4. *Casas Weissenhof-Siedlung, Stuttgart/ALE*; 5. *Casa Curutchet, La Plata/ARG*; 6. *Convento de La Tourette próximo a Lyon/FRA*; 7. *Villa Savoye próximo a Paris/FRA*; 8. *Notre-Dame du Haut, Ronchamp/FRA*; 9. *Casa La Roche, Paris/FRA*; 10. *Villa Le Lac, Corseaux/SUI*; 11. *Cité Frugès, Pessac/FRA*; 12. *Immeuble Clarté, Genève/SUI*; 13. *Immeuble Molitor, Paris/FRA*; 14. *Usine Claude et Duval Factory, Saint-Dié/FRA*; 15. *Cabanon de Le Corbusier, Roquebrune-Cap-Martin/FRA*; 16. *Maison de la Culture, Firminy/FRA*.



Figura 17. Vista interna MNAO com obras renascentistas. Foto A., em 24 nov. 2023

O MNAO ocupa uma área de 17.369 m<sup>2</sup>, em três pavimentos, estando implantado sobre pilotis. A fachada possui vidros, que se repetem por meio de clarabóias, complementando a iluminação e ensejando um percurso em forma de caracol. Neste espaço se incluem realistas como Gustave Courbet (1819-77), impressionistas de raiz, Édouard Manet (1832-83), Edgar Degas (1834-1917), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Claude Monet (1840-1926).

Há muitas peças, na parte interna e externa (Figura 18), de Auguste Rodin (1840-1917), uma vez que este e Monet foram próximos do colecionador; também há obras dos que se apartaram do impressionismo, sendo produzidas no antepenúltimo século: Vincent Van Gogh (1853-90), Paul Cézanne Paul Gauguin (1848-1903), Paul Signac (1863-1935); não faltando renovadores, cito Pablo Picasso (1881-1973).



Figura 18. Auguste Rodin. A porta do Inferno (1880), MNAO

Durante a Segunda Guerra Mundial sua coleção foi trasladada a Paris para garantir sua segurança, mas foi desapropriada pelo Estado francês na categoria de Bens do Inimigo. Passado o conflito, em 1959, a França restituiu a coleção ao Japão. Entretanto, em 2018 o Museu do Louvre noticiou que achara uma outra obra de Claude Monet, da Coleção, e estava devolvendo ao MNAO.

Como previsto por Le Corbusier, ao conceituar “museu de crescimento ilimitado”, 1939], o MNAO foi ampliado por arquitetos japoneses ligados ao autor<sup>14</sup>. Desta forma, em 1964, Kunio Maekawa (1905-86), Junzo Sakakura (1904-69), Takamasa Yoshizaka (1917-80) erigiram um auditório e um edifício com escritórios; em 1984, o grupo Associado Sakura também acrescentou uma bilheteria; e em 1979, o Escritório de Maekawa projetou e construiu novo anexo, um aceno promissor para o futuro.

---

<sup>14</sup> Segundo se registra em várias fontes no MNAO, se aproximaram de Le Corbusier: Mekawa, após concluir a Universidade de Tóquio, seguiu em 1928-30 para Paris; Sakakura formou-se em 1930, quando se ligou ao mestre por sete anos; e Takamasa Yoshizaka entre 1950-2.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 19 Sala do Memorial da Paz. Hiroshima. Foto A. em 15 nov. 2023

O maléfico contraste entre erigir e destruir, resistir e se render, presente e passado, ordem e caos ganhou tonalidades sombrias, após as cidades japonesas serem atingidas pelos Estados Unidos. Tal catástrofe poderia indicar uma lição irrepetível, mas guerras seguem até hoje. No entanto, a arte por meio de formas, movimento, luzes, som e palavras busca não deixar esquecer o perigo da bomba atômica.

O Memorial em Hiroshima (Figura 19) expressa de forma solene os sentimentos deletérios da destruição desses locais japoneses. Por meios arquitetônicos e expográficos transmitem o impacto em Hiroshima, em que dominam agonia, luto, aniquilamento, inconformismo ante perdas humanas irreparáveis. Como habitual em museus, nesse não se observam pessoas distraídas conversando, falando alto, se aproximando de obras, a exigir guardas chamando a atenção para o decoro do local.

O tema comum a todas as formas versa sobre um imenso sonho no amanhã, ou seja, a busca de Paz, que repousa lá em monumentos, museu, memoriais aqui escolhidos para análise em Tóquio e Nagasaki. Assim se almeja algo diverso desse passado e mesmo de conflitos iminentes no presente. Durante a Segunda Guerra Mundial inexistiu serenidade, compaixão ou humanismo, enfim um passado repugnante, mas, quem sabe, despontará uma luminosa aurora em breve, vale sublinhar, no futuro.

A obra de Le Corbusier para o Museu Nacional de Arte Ocidental foi pensada dentro das principais premissas difundidas pelo arquiteto e em grande extensão geográfica. Como se assinalou, o MNAO surgiu graças à devolução de cerca de 400 obras do



coleccionador japonês Matsukata Kojiro, desapropriadas na França, que estavam em no Museu do Louvre, de Paris. Desta maneira, o ilustre arquiteto precisou se adaptar com acervo modernista entremeadado com outro, distante de tais premissas, por ele firmadas em obras arquitetônicas pelo mundo, revelando uma etapa de maturidade para encarar e interpretar aquele momento e local.

Fator exponencial a ligar os dois conjuntos aqui selecionados se observa na mensagem gravada em pedra. Estas apontam para jamais se fazer experiências mortíferas, ditas científicas, como as realizadas em Hiroshima e Nagasaki, em nome de se evitar ataques de inimigos. Teríamos aprendido no presente tais clamores?

Afinal, a morte de civis e guerras seguem e há continuação em ensaios capazes de liquidar em segundos uma série humana, não raro por mera exibição de força e poder, daqueles que possuem potencial para tanto. Tratados de “Não-Proliferação de Armas Nucleares” vêm sendo revistos com denúncias de falsidade nos dados. Aqui se espera que tal cenário, para além da bela natureza no mundo e das flores depositadas, em memoriais, ilumine futuras ações pacifistas! Ciça, Outono 2024.



Figura 21 Outono no Japão. Foto A. 25 nov. 2023

## BIBLIOGRAFIA CITADA

LEFEBVRE, Henri *Introdução à modernidade. Prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1990.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

## Fontes eletrônicas e sites

BARONE, Ana Paula Castilho. *Team 10: arquitetura como crítica*. São Paulo: FAU USP, 2000. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-22092023-150936/publico/Barone\\_Ana\\_Claudia\\_Castilho\\_ME\\_2000.pdf/](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-22092023-150936/publico/Barone_Ana_Claudia_Castilho_ME_2000.pdf/). Acesso em 12 fev. 2024

- CRONOLOGIA da obra de Fernando Pessoa. Disponível em:  
<https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/vida/cronologia>.  
Acesso em: 21 fev. 2024.
- CURTAS. *In Memoriam*. Kenzo Tange. *Boletim IAB* (49): 27, mar/abr 2005.  
Disponível; em: [https://www.iabsp.org.br/boletins/boletins\\_2005.pdf/](https://www.iabsp.org.br/boletins/boletins_2005.pdf/).  
Acesso em 20 mar. 2024.
- DATOS del Japón: *El Parque Conmemorativo de la Paz de Hiroshima, símbolo del desarme nuclear*. Disponível em:  
<https://www.nippon.com/es/features/h00141/>. Acesso em: 12 mar. 2024.
- GUERRA, Abilio. "Depoimentos de uma geração migrante", *Arquitextos* 030.00, São Paulo, Portal Vitruvius, nov. 2002. Disponível em:  
<[www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq030/arq030\\_00.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq030/arq030_00.asp)>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)*. São Paulo: FAU USP, 2007. (Tese doutorado). Disponível em:  
[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-19052010-110614/publico/aHelio\\_TUDO.pdf/](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-19052010-110614/publico/aHelio_TUDO.pdf/). Acesso em 15 jan. 2024.
- LE CORBUSIER. *Cahier D'Art*, Paris, 8 dez. 1930. Disponível em:  
<https://www.cahiersdart.com/en/product/cahiers-dart-1930-n8-9/>. Acesso em 18 mar. 2024.
- MORAES, Vinicius de. *Antologia Poética*. 2 eds. Rio de Janeiro: EDAUTOR, 1960. [1945]. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/>. Acesso em 04 abr. 2024.
- MUSEU Nacional de Arte Ocidental. Disponível em:  
<https://www.japan.travel/pt/spot/388/>. Acesso em: 12 mar. 2024.
- PROTOCOLO de Quioto. Disponível em:  
<https://www12.senado.leg.br/noticias/entenda-o-assunto/protocolo-de-kyoto#:~:text=Acordo%20ambiental%20fechado%20durante%20a,de%20feito%20estufa%20na%20atmosfera/>. Acesso em 01 abr. 2024.
- SPADONI, Francisco. *Kenzo Tange e uma peniche no rio Sena*. *Geração Migrante – Depoimento*. Disponível em:  
<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.030/728/>. Acesso em: 03 abr. 2024
- WANG, Felipe Espinosa. Como bomba de Hiroshima deixou marcadas sombras das vítimas. 23 mar. 2024. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/como-bomba-de-hiroshima-deixou-marcadas-sombras-das-v%C3%ADtimas/a-68663293/>. Acesso em 01 abr. 2024.



# **A transformação da realidade dos monumentos em fábula**

***La transformación de la realidad de los monumentos en fábula***

***The transformation of the reality of monuments into fable***

***Anna Maria Abrão Khoury Rahme***

***Grupo Museu/Patrimônio, FAU USP, São Paulo, Brasil.***

***annarahme@gmail.com***

## Resumo

O artigo percorre a série *A queda dos mitos universais* da artista plástica Marta Minujín, experiências monumentais efêmeras em espaços públicos pelo mundo, propondo examinar a questão mítica importada do passado, a execução envolvendo locais e objetos do presente, a recepção massiva que inclui a consumação da própria obra como futuro do processo de criação.

**Palavras-Chave:** Monumentos. Mitos universais. Comunicação. Antropofagia. Efemeridade.

## Resumen

El artículo abarca la serie *La caída de los mitos universales* de la artista Marta Minujín, experiencias monumentales efímeras en espacios públicos de todo el mundo, proponiendo examinar la cuestión mítica importada del pasado, la ejecución que involucra lugares y objetos del presente, la recepción masiva que incluye la consumación de la propia obra como futuro del proceso de creación.

**Palabras-Clave:** Monumentos. Mitos universales. Comunicación. Antropofagia. Efímero.

## Abstract

The article covers the series *The Fall of Universal Myths* by the artist Marta Minujín, ephemeral monumental experiences in public spaces around the world, proposing to examine the mythical question imported from the past, the execution involving places and objects of the present, the massive reception that includes the consummation of the work itself as the future of the creation process.

**Keywords:** Monuments. Universal myths. Communication. Anthropophagy. Ephemerality.

## INTRODUÇÃO

*Eia todo o passado dentro do presente!*

*Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!*

*Eia! eia! eia!*

(CAMPOS, Álvaro de. *Ode triunfal*. Londres, 1914)

O poema futurista sintetizado nestes três versos conclama pela integração temporal como um processo que se dá em todos e em cada um de nós, por meio da *memória coletiva* e da *memória individual*. Observe-se que Álvaro de Campos – um dos heterônimos de Fernando Pessoa (1888-1935) – compõe “O presente é todo passado e todo o futuro” e o publica em *Ode triunfal* (Londres, 1914)<sup>1</sup>, quando o mundo se encontra diante de grandes transformações, notadamente na área humana e industrial. O poeta se sensibiliza – nomeando

---

<sup>1</sup> Local e data em franca turbulência devido à decretação do início da I Guerra Mundial, precipitada pelo assassinato de Franz Ferdinand, imperador Austro-Húngaro, e sua esposa Sophie, em 28/06/1914. Em agosto do mesmo ano, a sociedade britânica presencia a integração de 250.000 homens no conflito e, em setembro, mais 33.000 jovens se juntam a eles. Como se sabe, até o final da guerra, em 11/11/1918, morrerão mais de 10 milhões de pessoas.

especificamente cenas, odores, ruídos - e registra as inquietudes causadas pelos novos objetos e seus usos, pelas cidades sufocadas em máquinas, pelos modos e meios da comunicação entre tantos.

As descrições se atropelam em construção dinâmica e fugaz levando o fruidor à vertigem, pela impossibilidade de um registro singular em somatória da diversidade apresentada e pela multiplicação e sobreposição de cada um deles aos outros, definindo um tempo não linear. Um tempo que se acelera e abarca o pretérito e o porvir num único presente. Desperta o leitor para uma visão revolucionária, seja alertando às mudanças - “[...] mas, ah outra vez a raiva mecânica constante! / Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus / E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios / De todas as partes do mundo [...]”, seja para chocá-lo – “[...] deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas / E ser levado da rua cheio de sangue / Sem ninguém saber quem eu sou! [...]” (Campos, 1914).

Como afirma Michelle Perrot, no mês de julho deste mesmo ano de 1914 eclode a Primeira Guerra Mundial, um tempo no qual “o equilíbrio entre o público e o privado é precário e incessantemente reformulado pela teoria política” (2009, p. 569). A organizadora do volume 4 da *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, segue:

O alvorecer do século XX esboça, sob certo ponto de vista, uma outra modernidade. A expansão do mercado, o aumento de produção e a explosão das técnicas impulsionam uma redobrada intensidade do consumo e do intercâmbio. Os cartazes publicitários excitam o desejo. As comunicações instigam a mobilidade. Trem, bicicleta, automóvel estimulam a circulação de pessoas e das coisas. Cartões postais e telefones personalizam a informação. A capilaridade das modas diversifica a aparência. A foto multiplica a imagem de si. Um fogo de artifício de símbolos que, às vezes, dissimula a imobilidade do cenário. (2009, p. 569-70).

O alerta às mudanças, de certo modo impositivas e perpetuadas, alicerça a reconstrução da *memória coletiva*, no dizer de Milton Santos (1926-2001), “indispensável à sobrevivência das sociedades, o elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro” (2017, p. 329). Já no final do século XX –

anos 1990 -, aponta para “a cultura do movimento” como “um dado essencial da desagregação e da anomia” (Idem), exigindo novos saberes e, conseqüentemente, uma força que impulsiona o indivíduo em direção às “relações interpessoais, à ação comunicativa” (Idem). O conjunto de experiências – impactos e emoções pessoais - junta-se às lembranças pelo enriquecimento na reconstrução da *memória individual*.

Em 2009, na Introdução do livro *Estética da desapareição* [1988], de Paul Virilio (1932-2018), Jonathan Crary (1951) afirma que a experiência leva à percepção e ao entendimento, condições inequívocas à produção artística, à comunicação, porque “a experiência, como duração, sempre se constituiu como algo *dessincronizado e fraturado*” (Crary, 2015, p. 10-11, grifo da autora). E, para explicar a “fenomenologia’ de Virilio (que ele substituiria pelo termo ‘logística’) descobre que a *percepção* se compõe de *rupturas, ausências e deslocamentos*, bem como da capacidade de produzir colchas de retalhos de vários mundos contingentes” (Idem, p. 11, grifos da autora).

Por sua vez, Gianni Vattimo (1936-2023), em *A sociedade transparente* (1992 [1989]), se refere à obra de arte “como uma forma de fazer *a experiência na imaginação*, de outras formas de existência, de outros modos de vida, diferentes daquele em que de fato nos encontramos na nossa quotidianidade concreta (1992, p. 16, grifos da autora). Porque a experiência estética faz viver outros mundos possíveis mostrando “[...] a contingência, a relatividade, o caráter não definitivo do mundo ‘real’ no qual se encerra. [...] Viver neste mundo múltiplo significa fazer *experiência da liberdade* como oscilação contínua entre *pertença e enraizamento*” (Idem, grifos da autora).

Vattimo faz essas afirmações considerando: a morte de uma História Universal eurocêntrica, colonialista e imperialista, que coincide com o fim da modernidade e o aparecimento da tecnicidade (*mass media*); o surgimento de uma História das Minorias étnicas, sexuais, religiosas e com ela a manifestação da diversidade, a ampliação das experiências, a emancipação pela libertação das diferenças, a consciência intensa da historicidade provocada pelo mundo de multiplicidades culturais. Provocativamente, fala de uma “sociedade de comunicação ilimitada”



(1992, p. 27) que se forma a partir de certa ideia de psicanálise, reduzindo radicalmente os motivos do conflito pela liquidação dos obstáculos e das opacidades.

O vocabulário grifado nos parágrafos anteriores compõe os conceitos e aproximações elencados neste artigo que se propõe a examinar as experiências tridimensionais da artista plástica Marta Minujín, quanto à idealização, à execução e à fruição. Mais especificamente a série *A queda dos mitos universais* – o Obelisco de panetone, o Partenon de livros proibidos, a Estátua da Liberdade de hambúrgueres sintéticos, o Big Ben de livros políticos -, cuja proposta mereceu atenção com reconstrução de instalação, originais em bronze, vídeos e fotos na exposição *Marta Minujín: ao vivo*, realizada entre 29/07/2023 e 28/01/2024 na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2: Marta Minujín. Obelisco e Estátua da Liberdade. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Fotos da autora, 2023.

Nascida em 1943 na cidade de Buenos Aires, Argentina, Minujín considera-se uma cidadã do mundo “vinda de outro planeta” (Diario La Capital, 2021). Cria as peças incorporando a história e “coisas que são típicas do lugar” (Idem) no qual vai erguer os monumentos que são efêmeros, pois convidam as pessoas ao *desmonte* – levando os livros ou panetones, ou mesmo comendo os alfajores. Mais, ainda, a apropriação literal da obra, o compartilhamento com o fruidor, excede a visualidade e o toque, transformando a *recepção* em ato de antropofagia, diversamente de qualquer monumento implantado no espaço público estaticamente perenizado. Pergunta-se: por que e por quanto tempo mais?

## CAMINHOS PERCORRIDOS E A PERCORRER

Há quatro anos, um assunto recorrente permeia entrevistas e artigos sobre os monumentos nos espaços públicos: o que fazer com as estátuas que afrontam os direitos humanos. Manter no local, já que estão lá? Implodir ou queimar todas elas? Pixar<sup>2</sup> sua superfície tornando-as monstrosos irreconhecíveis? Retirar das ruas e praças e confiná-las num museu? Outros questionamentos surgirão e, antes que consigamos responder, ainda tropessaremos nos colonizadores, escravocratas, ditadores petrificados em nossas praças e parques. Porém, é importante deixar claro, àqueles que pregam contra os princípios universais da dignidade humana, que todos os alinhados à sua restauração e/ou preservação continuam a trabalhar para que qualquer modo de aniquilamento individual, de grupos ou de etnias “nunca mais se repita”!

Ecos dessa luta estão presentes na Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro que promulgou em 28/11/2023 a lei N. 8.205<sup>3</sup> - proibindo a prefeitura de manter ou instalar monumentos em homenagem a escravocratas, eugenistas e pessoas que tenham violado os direitos humanos. E, ainda, segundo o Projeto de Lei (PL) 608-A/2021, as obras já instaladas na cidade deverão ser transferidas para museus e serão acompanhadas de informações que contextualizem a personagem histórica. Outro projeto que foi aprovado é o PL 2024/2023, que altera a Lei 4.762/2008 e proíbe a denominação de ruas que façam alusão com o mesmo teor, aguarda uma segunda discussão para ser votado novamente (CNN Brasil; Uol.com.br).

---

<sup>2</sup> Optou-se aqui por nomear a pichação com X, como preferem os autores dos “pixos” distribuídos por toda a cidade de São Paulo.

<sup>3</sup> A Lei N. 8.205, de autoria dos vereadores Chico Alencar e Monica Benicio, “*Dispõe sobre a proibição de monumentos de exaltação a escravocratas e eugenistas e dá outras providências*”. Art. 1º Fica vedado, no âmbito do Município do Rio de Janeiro, manter ou instalar monumentos, estátuas, placas e quaisquer homenagens que façam menções positivas e/ou elogiosas a: I - escravocratas; II - eugenistas; e III - pessoas que tenham perpetrado atos lesivos aos direitos humanos, aos valores democráticos, ao respeito à liberdade religiosa e que tenham praticado atos de natureza racista. Parágrafo único. As homenagens referidas no *caput* e seus incisos já instaladas em espaço público deverão ser transferidas para ambiente de perfil museológico, fechado ou a céu aberto, e deverão estar acompanhadas de informações que contextualizem e informem sobre a obra e seu personagem. Art. 2º O Poder Executivo regulamentará essa Lei, no que couber. Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação (Câmara, RJ).

No município de São Paulo, embora não tenha sido adotada nenhuma providência relacionada às estátuas, sob a prefeitura de Fernando Haddad (PT), em julho de 2016 foi sancionada a lei que altera o nome do Elevado Costa e Silva, conhecido como Minhocão, para Elevado Presidente João Goulart, nome do ex-presidente deposto no golpe militar de 1964. A medida fez parte de um programa da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania *Ruas de Memória* que pretendia mudanças semelhantes em mais de 40 vias que homenagearam pessoas vinculadas à repressão do regime militar (1964-1985). Notícias confirmam, que até 2020 o projeto atingiu apenas cinco logradouros, já que a cada proposta deve haver consulta aos moradores da área, bem como a criação de novo projeto de lei aprovado pelos vereadores e sancionado pelo prefeito (Globo,2016; lg.com, 2023).

Como se pode avaliar, entraves materiais e burocráticos dificultam a aplicação de tais leis, porém os impedimentos maiores são de ordem política. A cada proposta de mudança, forças contrárias se aglutinam e tentam embargar as obras, afrontando a própria legislação. Caso digno de nota se pôde presenciar na capital paulista, cuja ânsia de se tornar importante para o país – já que nunca foi capital do país -, levou a ressuscitar a figura do bandeirante por meio da narrativa fantasiosa do “herói destemido e conquistador” e soterrou as verdadeiras características, escravagista e genocida, desses homens pautados pela desmesurada ambição de conquista territorial e tesouros naturais. A personagem, replicada *ad nauseam* pelas artes, tornou-se o símbolo da intrepidez regional a ponto do Estado de São Paulo fazer-se conhecer por Terra Bandeirante.

A propósito, desde 2020, quando protestos com o teor anticolonialista se multiplicaram pelo mundo, venho examinando o assunto da “derrubada das estátuas”, focando especialmente nos casos domésticos, ou seja da Cidade de São Paulo, e escrevendo artigos, publicados anteriormente neste mesmo periódico.<sup>4</sup> Cito aqui *A derrubada de cada estátua é um apelo* (2021), texto no qual tive a

---

<sup>4</sup> ARA 10 YMÃ: Experiência Sintoma Fresta, fev. 2021, *A derrubada de cada estátua é um apelo* (p. 131-157); ARA 11 PYAU: Outro ato em direção ao caminho inverso, nov. 2021, *Desvelar memórias com a desconstrução de obeliscos* (p. 123-151); ARA 13 PYAU: Tensão e Contensão, dez. 2022, *Bicentenário da Independência: símbolos em tensão* (p. 99-120).

oportunidade de oferecer sugestões quanto ao “que fazer” com os inúmeros monumentos com este mesmo motivo, que povoam a cidade. Em outro, *Bicentenário da Independência: símbolos em tensão* (2022), apontei às práticas adotadas pela curadoria do Museu Paulista, em sua reabertura a 07/09/2022, como uma solução possível em relação a essas imagens, não raro tombadas pelo Patrimônio Nacional e/ou Municipal. Ainda, sobre o caráter e a relevância de erigir monumentos em áreas públicas, apresentei o *Desvelar memórias com a desconstrução de obeliscos* (nov. 2021) que examina casos de implantação de memoriais contemporâneos decolonizadores.

Vale recordar aqui a derrubada total ou parcial dos monumentos, erigidos pelos colonizadores portugueses em África, à época da independência daqueles países, 1975-76, e a posterior necessidade de reavaliar o destino dado às estátuas pelas ações levadas a cabo “no contexto da descolonização” que “parecem convergir para a ideia de *ruína ou vestígio*” (Verheij, 2014, p. 36-45). Analisando em especial casos de reposicionamento, musealização e mesmo a manutenção da localização original em Moçambique, Gerbert Verheij não se abstém de nomear idênticas situações em “novas nações lusófonas: o Forte do Cachéu em Guiné, a Fortaleza de São Sebastião em São Tomé e Príncipe, e a Fortaleza de S. Miguel em Luanda” (Idem)<sup>5</sup>. Experiências essas, que certamente contribuem para a elaboração de novos pensares e ações quanto ao tema.

As práticas de rejeição de imagens, conhecida por *iconoclastia* – palavra grega originada dos termos *eikon* (ícone) e *klastein* (quebrar) -, não são recentes ou mesmo se resumem aos atos de derrubada, desmonte ou quebra de estátuas de ídolos políticos. Como se sabe, o movimento tem origem na reação ao excesso da veneração de imagens – iluminuras, pinturas, esculturas - nos primórdios do Cristianismo. Desde então, é adotada como modo de contestação político-religiosa e,

---

<sup>5</sup> Ver mais informações em “Monumentos coloniais em tempos pós-coloniais: o Monumento a Mouzinho de Albuquerque após o fim do Império”, Guerbert Verheij, Paper-Cloud, do IV Congresso de História da Arte Portuguesa realizado pela Fundação Calouste Gulbenkian, de 21-24/11/2012, publicado em 26/10/2017 (PAPER-CLOUD.NET).

simbolicamente, caracteriza a destruição incondicional do inimigo. Porém, como sabemos a própria *memória coletiva* trata de resistir ao apagamento total da(s) história(s) – *ruínas e vestígios*, não raro, pela intensa repetição das cenas da própria destruição, disponíveis nos inúmeros meios de comunicação *mass media* – agora majoritariamente digitais.

Aqui, talvez devamos lembrar as afirmações sobre a realidade na pós-modernidade descrita por Gianni Vattimo, logo no início do seu livro *A Sociedade Transparente* [1989]:

De fato, a intensificação das possibilidades de informação sobre a realidade nos seus mais variados aspectos torna cada vez menos concebível a própria ideia de uma realidade. Realiza-se, talvez, no mundo dos *mass media*, uma profecia de Nietzsche: no fim, o mundo verdadeiro transforma-se em fábula. [...] Realidade para nós é mais o resultado do cruzamento, da “contaminação” (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central os *media* distribuem. (1992, p. 13).

## AS ESCOLHAS DE MARTA MINUJÍN

Transformar a realidade em fábula, é a versão que mais se aproxima das *(re)construções tombadas* propostas pela artista plástica Marta Minujín desde a década de 1970, sob o título “queda dos mitos universais”. A primeira obra da série foi edificada na 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978), *Obelisco tombado*, uma réplica do monumento-símbolo de Buenos Aires, feito com milhares de panetones. Segundo o catálogo da mostra, trata-se de um “mito eurasiático” que indica metas, caminhos, iluminando por sua ascensão solar, ao mesmo tempo que induz ao visitante uma visão metafísica, graças ao “espaço oblíquo de verticalidade alterada” (Figura 3).



Figura 3: Marta Minujín. Obelisco deitado (1978). 1ª Bienal Latino-Americana, São Paulo, Brasil. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Foto da autora, 2023.

Essa iconoclastia percorre a trajetória de Minujín e pôde ser vista pela segunda vez no Brasil, em 1983, quando participou da 17ª Bienal Internacional de São Paulo, expondo 12 obras realizadas entre 1981 e 1983. Embora insista no figurativismo, distingue suas esculturas das formas convencionais reproduzindo-as “de maneira móvel e fragmentária e as liberta de sua estaticidade tradicional” (Glusberg, 1983, p. 84), conferindo aos trabalhos expressividade dinâmica que revoluciona a estética do passado.

Nessa mostra o presidente da Associação Argentina de Críticos de Arte, Jorge Glusberg, fecha a apresentação do trabalho de Marta Minujín, no Catálogo, vaticinando: “o tempo cronológico, simbolizado pela mobilidade e pelo dinamismo, e os processos de ruptura, simbolizados pelos cortes das figuras, abrem, assim, uma brecha no futuro da escultura” (1983, p. 84, grifos da autora). Em síntese, o tempo e a ruptura se associam e dominam a produção, “como ruptura real material, fragmentando e dividindo, e como ruptura ideológica no curso da produção histórica das artes visuais” (Idem) (Figura 4).



Figura 4: Marta Minujín, *La humanidad y las naciones unidas*, 1996, Bronze patinado. Parque Thays, Buenos Aires. Fonte: Foto Susana Valansi, abr. 2023.

Tal mobilidade, porém não deve ser confundida com a exploração da noção de deslocamento pela impressão de panejamentos ou mesmo efeito lumínico nas superfícies das formas, introduzindo *a velocidade* como a dimensão, conforme as intenções firmadas pelo Futurismo<sup>6</sup>. Recorde-se o item 8 do Manifesto que afirma: “Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente”. Movimento que tem um

---

<sup>6</sup> O Manifesto Futurista – “de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o ‘Futurismo’ porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários” - foi escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Foi publicado pela primeira vez no jornal francês *Le Figaro* em 20/02/1909 e marcou a fundação de um dos primeiros movimentos da arte moderna. Estava composto de 11 itens que proclamavam a ruptura com o passado e a identificação do homem com a máquina, a velocidade e o dinamismo do novo século (Colegio dos Arquitetos).

dos maiores expoentes no artista Umberto Boccioni<sup>7</sup> e sua consagrada peça *Formas únicas de continuidade no espaço* (1913).

À época, mesmo fora de qualquer enquadramento futurista e além das artes visuais, a preocupação com o tempo enquanto quarta dimensão do espaço também aparece na literatura no primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* (1913-27)<sup>8</sup>, de Marcel Proust (1871-1922). O autor credits essa relação de *espaço e tempo*, à singularidade do lugar, a igreja de Combray, na cidade “um tanto triste” (p. 29) da infância do narrador. Mais que descrever o edifício fala das *sensações* ao percorrê-lo interna e externamente: do pórtico às pedras tumulares, dos vitrais às tapeçarias, de abóboda em abóboda, de capela em capela, do campanário em contraste com o horizonte (p. 34-7).

Aliás, o recorte dos campanários na paisagem – junto com as *madeleines* e as *pilriteiras* – acompanhará o escritor recorrentemente, desde o primeiro texto esboçado num passeio na “boleia” do “carro (uma charrete conduzida por cavalos) do doutor Percepied” (Proust, 1913, p. 89) pelo campo.

Numa volta da estrada, experimentei de súbito esse prazer especial que não me parecia idêntico a nenhum outro, ao perceber as duas torres de Martinville, sobre as quais batia o sol poente, e o movimento da nossa viatura e as curvas do caminho davam a impressão de mudá-las de lugar, e depois a torre de Vieuxvicq, a qual, separada delas por uma colina e um vale, e situada num plano mais elevado e longínquo, parecia entretanto bem próxima delas.

---

<sup>7</sup> Umberto Boccioni (1882-1916) foi um pintor e escultor futurista italiano, cuja obra *Formas únicas de continuidade no espaço* (1913), originalmente de gesso foi adquirida por Ciccillo Matarazzo em 1952, e doada ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / MAC-USP, em 1963, junto com outra célebre escultura do autor, *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*. Atualmente, além do original de gesso, o museu conta com um dos quatro exemplares fundidos em bronze, após a morte do artista. Dois outros encontram-se em Nova York, respectivamente no MoMA (1931) e no Metropolitan Museum of Art (1942), enquanto um quarto está em Londres, na Tate Gallery, fruto de uma permuta por uma escultura de Henry Moore, entre o MAC-USP e a instituição londrina, em 1972.

<sup>8</sup> Obra dividida em sete volumes: I – No Caminho de Swann: Combray (1913-17); II – Á Sombra das Moças em Flor (1918); III – O caminho de Guermantes (1921); IV – Sodoma e Gomorra (1921); V – A Prisioneira (1924); VI – A Fugitiva (1926); VII – O Tempo Recuperado (1928).



Iluminada pelo pôr do sol, a paisagem em *movimento* causa profunda *impressão* no menino e leva-o a visualizar “algo por trás desse movimento, por trás dessa claridade, algo que elas pareciam, a um tempo, *conter e esconder*” (p. 89, grifo da autora). Num impulso, decide anotar as *lembranças* que serão sua introdução no mundo literário:

Sozinhas, elevando-se do nível da planície e como que perdidas em pó raso, subiam para o céu as duas torres de Martinville. Em breve, observava três; vindo colocar-se à frente delas, numa volta ousada, uma torre retardatária Vieuxvicq, a elas se reunira. Os minutos passavam, andávamos depressa e entanto, as três torres estavam sempre ao longe diante de nós, como três passarinhos pousados na planície, imóveis, e que se distinguem ao sol. (Idem).

No momento seguinte, quando *a simultaneidade do deslocamento no espaço e da incidência luminosa esvaecente*, a imagem se desfaz e uma nova visão das torres revela que “não passavam de três flores pintadas no céu acima da linha baixa dos campos” (p. 90). Evidencia-se, de algum modo, que a máxima “o presente é todo o passado e todo o futuro” pode estar numa cena bucólica do início dos 1900, assim como pode ser trabalhada no contexto urbano na atualidade.

## ERIGIR, TOMBAR E DEVORAR MITOS

Recentemente, o público brasileiro tomou contato com a profícua obra da artista portenha numa primeira retrospectiva panorâmica em nosso país, de 1963 aos dias atuais, a mostra *Marta Minujín: ao vivo*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Ana Maria Maia. Descrita como “personalidade estravagante” (Pinacoteca do Estado de São Paulo), Minujín transita “entre diversas linguagens, escalas, circuitos artísticos e sociais [...] passando pelo novo realismo, *pop art*, conceitualismos, arte pública e multimeios”. A exposição reuniu algumas peças que compõem sua extensa e intensa trajetória. Ali estavam “dos colchões aos monumentos” (Pinacoteca do Estado de São Paulo) em instalações reconstruídas e/ou recriadas, da obra *El Batacazo* (1965), em alusão ao caráter argentino, ao *Nido*

de Hornero (1976)<sup>9</sup>, em alusão ao caráter brasileiro, compondo a produção cujo discurso revela, eminentemente, a integração da América Latina.

A elas unem-se videoinstalações e fotoperformances permeadas pelo recorrente viés político na carreira de Marta Minujín, quando replica a performance *El pago de la deuda externa argentina con maíz* [O pagamento da dívida externa argentina com milho] (1985), presente na mostra em várias versões. Esse potencial disseminador desponta como uma das *práticas* associadas à “pesquisa sobre o fenômeno social da comunicação e resultou em diversos trabalhos” documentados e exibidos incansavelmente (Pinacoteca do Estado de São Paulo).

Se nos fixamos nas esculturas/monumentos expostas vemos uma gama de intervenções urbanas rebatidas em desenhos, bronzes, fotos e videoinstalações, todas de conteúdo crítico-social. Como uma ativista alerta aos acontecimentos locais e internacionais imbrica *tempos* diversos na *ruptura* das formas e das disposições tradicionais, em usos inesperadamente nevrálgicos. Lá estavam o *Obelisco deitado* (1978), a *Estátua da Liberdade deitada* (1979), *Carlos Gardel de fogo* (1981), o *Partenon de livros* (1983), reeditado para a *Documenta de Kassel* (2017), a *Torre de Babel* (2011), o *Big Ben de livros políticos* (2021) (Figuras 5 e 6).

---

<sup>9</sup> A obra *El Batacazo* (nome de um tango argentino de Edgardo Donato e Celedonio Flores) - recriada especialmente para a Pinacoteca – na qual “ícones da mídia conduzem o(a) visitante, que passa por jogadores de futebol do Brasil e Argentina, sobe escadas encontrando *playboys* e cosmonautas e desce um escorregador para cair em uma boneca inflável com o formato do rosto da atriz italiana Virna Lisi”. Já o *Nido de hornero* [Ninho de joão-de-barro], instalação com a forma de um ninho de joão-de-barro gigante remontado para esta exposição, pertence ao emblemático trabalho *Comunicando con tierra* (1976) e está entre as “práticas artísticas voltadas para a conscientização de uma realidade sociopolítica e um projeto de integração entre os países da região” e se insere no contexto político da “proliferação de ditaduras militares pela América Latina”, na década de 1970. (Pinacoteca do Estado de São Paulo).



Figuras 5 e 6: Marta Minujín. *Carlos Gardel de fogo* (1981) e *Estátua da Liberdade deitada* (1979). Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Fotos da autora, 2023.

Cada uma dessas peças, a seu momento e espaço funda situações e inaugura desconforto, levando o fruidor à elaboração de questionamentos a respeito da simbologia e dos elementos construtivos. No caso dos livros como matéria prima da sustentação dos edifícios, que se repete em pelo menos três das obras, a seleção se deu pela memória do próprio mito construído. A saber: o *Obelisco*, idealizado durante as ditaduras cívico-militares latino-americanas, estava constituído dos “livros proibidos”; a *Torre de Babel* - 28 metros de altura com 30 mil livros em línguas diferentes – esteve implantada na Praça San Martín, no centro de Buenos Aires, por ocasião da declaração da cidade como “Capital Mundial do Livro” pela UNESCO; o *Partenon* – réplica do templo grego a Minerva – esteve presente em duas ocasiões distintas, referindo-se ao desejo da *derrubada de mitos* similares em tempos distintos.

Merece citação mais detalhada o *Partenon de livros proibidos* e suas duas versões. Sobre a primeira, vale destacar as palavras da autora na entrevista ao Blog Napupila:

A Argentina passou por governos opressores em que livros foram proibidos, trancados em porões para garantir que ninguém os encontrasse. O governo pensava que, ao limitar o acesso, conseguiria conter a população e torná-la mais dócil aos seus desejos. Isso nunca se provou real, seja em situações passadas ou atuais. O desejo de conhecimento e libertação se faz presente, independente da forma de luta escolhida. (Napupila.com.br, dez. 2021).

Recorde-se que o monumento “símbolo da pólis grega e espaço de adoração divina” (Idem), com estrutura, colunas e frontões compostos por 20 mil livros todos com títulos anteriormente proibidos, foi instalado (1983) “uma semana após a restituição da democracia em seu país. [...] Ao final, os livros foram distribuídos para bibliotecas e para pessoas que foram visitar a obra” (Idem). O acontecimento marcou indelevelmente a capital portenha (Figura 7).



Figura 7: Marta Minujín. *Partenon de livros proibidos* (1983). Buenos Aires. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Foto da autora, 2023.

A “lógica da dominação” segue presente nos dois tempos distintos, quando “as pessoas eram obrigadas a deixar suas crenças de lado, criar novas relações de fé e ignorar seus desejos” e, mais recentemente, quando se procura impingir uma mentalidade pela proibição da leitura (Napupila, 2021). Essa mesma lógica vai se replicar novamente quando, em 2017, Marta participa da Documenta de Kassel com uma reprodução do Partenon – agora com 250 mil exemplares de livros – na Praça Friedrichsplatz, “espaço que décadas antes foi palco de uma fogueira de livros proibidos pelo nazismo” (Idem).

A metáfora do fogo, que “[...] queima, mas não apaga a história nem o desejo de conhecimento” (Napupila, 2021), deixa a certeza das marcas dos mitos refundados, sinalizando futuros possíveis nos quais nosso desejo de novos saberes “segue vivo e em busca de mais e mais livros” (Idem). Como se pôde ver, pela disponibilidade ao público e farta distribuição de 20 mil volumes nos 40 mil metros quadrados<sup>10</sup> da última instalação urbana de Marta Minujín, o *Big Ben de Livros*, em Londres. Segundo afirmações da artista em entrevista (01/07/2021) ao Diário La Capital de Mar del Plata:

De frente para o terceiro milênio seria muito interessante ver os símbolos tombados, vê-los de um ponto de vista diferente porque assim muda a perspectiva do espectador. Quando estão tombados são mais flexíveis. Fiz isto com o Big Ben mas também estou pensando em fazê-lo com o monumento a James Joyce, na Irlanda, e a próxima será a Estátua de Liberdade, em New York, que estará repleta de hamburgueres falsos. (Diário La Capital, 2021, tradução da autora).

---

<sup>10</sup> Conforme divulgação do site Archdaily.com.br.



Figura 8: Marta Minujín. *Big Ben de livros políticos* (2021). Londres. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Foto da autora, 2023.

Minujín convida o público a desmontar o monumento (Figura 8), deslocado para o Picadilly Public Gardens, compartilhando os livros que compõem “[...] relógio mais famoso do mundo e o símbolo político mais reconhecido do Reino Unido” (Greenwood, 2021), bem como as ideias que estão neles inseridas, como afirma Phoebe Greenwood, curadora do Arte em Processo Efêmero e de Participação Massiva, no Festival Internacional de Manchester (MIF). Um fazer compartilhado, que caracteriza o viés político da artista e um modo de ser a partir do próprio evento criado, rememorando Gianni Vattimo em *Adeus à verdade*:

Menos fantasiosamente pode-se pensar em uma figura que tem muito a ver com a história e com a política, alguém que faz ontologia enquanto relaciona as experiências atuais àquelas passadas em uma continuidade que é o sentido fundamental do próprio termo *logos*, discurso, e que constrói continuidade também na comunidade ajudando a formação de sempre novos modos de se entender. (2016, p. 25).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É imprescindível responder às questões de Direitos Humanos – normas estabelecidas para proteger a dignidade de todos os seres humanos, indiscriminadamente - levantadas pelos defensores da derrubada dos monumentos que afrontam tal legislação. Como se sabe, a solução não é simples e demanda amplas considerações das diferentes camadas da sociedade, além dos próprios legisladores.

As decisões certamente envolvem debates entre grupos representativos da coletividade somados à opinião abalizada de urbanistas, artistas, museólogos, historiadores, sociólogos entre tantos. Portanto, muito mais que a imposição hegemônica de uma ordem, venha de onde vier, a apropriação do espaço público deve ser discutida entre os mais diversos atores sociais.

Pelo que ficou exposto, foi selecionada a experiência artística de Marta Minujín como uma das respostas possíveis às perguntas sobre “o que” e “como” fazer com os monumentos que atentam contra a “dignidade” de todo e qualquer setor da sociedade civil. Minujín cria fábulas em torno de “mitos universais”, manipulando a realidade e invertendo o sentido de permanência usualmente agregado a essas manifestações tridimensionais.

Apela para a memória coletiva local ao incorporar a cada uma delas a história regional, ao mesmo tempo que os desconfigura seja pela posição espacial – distinta da área no qual o símbolo se encontra originalmente -, seja pela disposição não hierática – já que em sua maioria são dispostas “tombadas” -, distanciando-as da verticalidade impositiva.

Sua composição é feita de objetos perecíveis ou transportáveis, fator que trabalha a favor da efemeridade, opondo-se claramente à perenização da obra e, para isso, conta com a participação ativa do fruidor na desconstrução e consumo dos elementos compositivos da própria natureza da criação artística.

O ato antropofágico envolve o “fazer parte” de um dado acontecimento, simultaneamente real e fantasioso. Real, porque composto da história e das coisas do cotidiano da população, e fantasioso, porque oferece uma dupla ruptura, dos fatos consagrados por narrativas impostas e do consumo institucionalizado dos objetos.

Tal processo de ruptura opera igualmente sobre o tempo, descontinuando-o, do mito ressuscitado aos cortes operados sobre as figuras, que se mobilizam em direção ao futuro, ofertando novas possibilidades plásticas. Cumprem o vaticínio da transformação da realidade em fábula conforme citação de Gianni Vattimo sobre Nietzsche.

A recepção de tais instalações é permeada pelo evidente desconforto implícito no tombamento da monumentalidade e na legítima oferta de cada peça ao alcance das mãos. Destituem-se os símbolos, aqueles naturalmente associados ao mito selecionado pela artista e aqueles implícitos no universo do consumo cotidiano das peças disponibilizadas na construção das estruturas e superfícies do “(des)monumento”.

Ao final de cada ato iconoclasta de Marta Minujín restam os escombros, essas ruínas expostas, vestígios de algo que ficou no passado e que não deve ser esquecido ou apagado, mas, respeitadas as individualidades, devem corroborar fundamentalmente para a construção de pertença ao futuro da coletividade.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2017.

\_\_\_\_\_. *Elogio da lentidão*. Disponível em:  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>. Acesso em: 12 fev. 2024.

VATTIMO, Gianni. *Adeus à verdade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

\_\_\_\_\_. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VERHEIJ, Gerbert. “Monumentos coloniais em tempos pós-coloniais. A estatuária de Lourenço Marques.” Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França, 2ª edição revista e aumentada, coord. TORRAS, Begoña Farré (coord.). Lisboa, AHPA, 2014, pp. 36–45. Disponível em: <[www.apha.pt/wp-content/uploads/docs/Actas%20IV%20CHAP%20final.pdf](http://www.apha.pt/wp-content/uploads/docs/Actas%20IV%20CHAP%20final.pdf)>. Acesso em: 12 fev. 2024.

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

\_\_\_\_\_. *Espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.



## Fontes eletrônicas e sites

### LEGISLAÇÃO:

AVENTURAS na história. Disponível em:

><https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/rj-camara-municipal-proibe-estatuas-de-pessoas-que-violaram-direitos-humanos.phtml>< . Acesso em: 04 dez. 2023.

RIO DE JANEIRO, Câmara. Disponível em:

><https://aplicnt.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/><. Acesso em 20 jan. 2024.

CNN Brasil. Disponível em: ><https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/camara-do-rio-aprova-projeto-que-proibe-homenagens-a-escravocratas/><. Acesso em 04 dez.2023.

FOLHA UOL. Disponível em:

><https://www1.folha.uol.com.br/amp/cotidiano/2023/11/rio-proibe-estatuas-de-escravocratas-e-de-pessoas-que-violaram-direitos-humanos.shtml><. Acesso em 04 dez. 2023

G1. Disponível em: ><https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/07/lei-que-muda-nome-do-minhocao-para-elevado-joao-goulart-e-sancionada.html>< . Acesso em: 12 fev. 2024.

ÚLTIMO Segundo. Disponível em: ><https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2020-01-23/sao-paulo-tem-33-ruas-que-homenageiam-personagens-e-datas-da-ditadura><. Acesso em 12 fev. 2024.

### MANIFESTO FUTURISTA:

Disponível em: ><https://colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/04/futurismo.pdf>< . Acesso em: 20 jan. 2024.

### MARTA MINUJÍN:

ARCHDAILY. Disponível em: ><https://www.archdaily.com.br/br/964466/marta-minujin-desloca-o-big-ben-para-manchester>< . Acesso em: 09 jan. 2024.

LA CAPITAL, Diario. Disponível em: ><https://www.lacapitalmdp.com/el-big-ben-acostado-de-marta-minujin-la-artista-presento-una-obra-hecha-con-20-mil-libros-politicos/>< . Acesso em 09 jan. 2024.

NA PUPILA. Disponível em: ><https://napupila.com.br/2021/12/24/the-parthenon-of-books-1983-2017-marta-minujin/>< . Acesso em 20 jan. 2024.

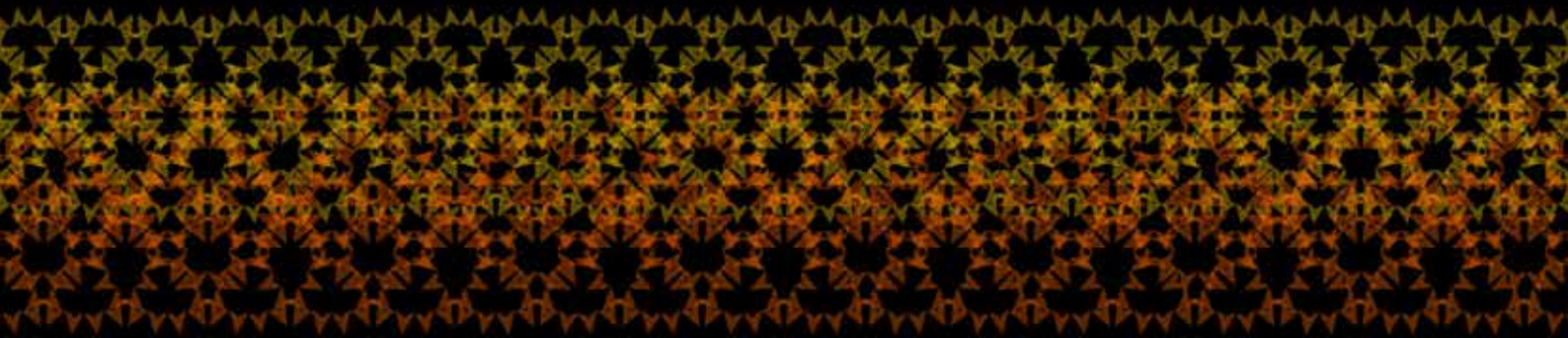
PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em:

><https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/marta-minujin-ao-vivo/>.  
Acesso em 23 jan. 2024.

### **MONUMENTOS COLONIAIS:**

Disponível em: ><https://www.paper-cloud.net/archive/post/2012-monumentos-coloniais-tempos-pos-coloniais-chap/><. Acesso em: 12 fev. 2024.

# ARTIGOS/ENSAIOS





# **O Presente sob a forma das “tarefas infinitas” da herança e das realidades futuras da Zona Oriental de Lisboa**

***El Presente en forma de “tarefas infinitas” del patrimonio y realidades futuras de la Zona Este de Lisboa***

***The Present in the form of the ‘infinite tasks’ of heritage and future realities of the Eastern Area of Lisbon***

***Ana Catarina Serra Nevado***

*DINÂMIA-CET-Iscte - Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território do Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal. a24304@iscte-iul.pt*

***Paula Cristina André dos Ramos Pinto***

*DINÂMIA-CET-Iscte - Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território do Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal. paula.andre@iscte-iul.pt*

## Resumo

A cidade contemporânea reveste-se de heranças como “tarefas infinitas”, as quais requerem um (re)conhecimento crítico e histórico, prevendo a sua transformação e adaptação futuras. A Zona Oriental de Lisboa (ZOL) constitui um caso de estudo de transformação urbana, onde as interpretações críticas, históricas e afetivas da passagem do tempo sobre o território se conjugam no presente.

**Palavras-Chave:** Herança. Património. Território. Recarga ativa. Zona oriental de Lisboa.

## Resumen

La ciudad contemporánea está cubierta de legados como “tareas infinitas”, que requieren un (re)conocimiento crítico e histórico, previendo su futura transformación y adaptación. La Zona Este de Lisboa (ZEL) constituye un estudio de caso de transformación urbana, donde las interpretaciones críticas, históricas y afectivas del paso del tiempo sobre el territorio confluyen en el presente.

**Palavras-Clave:** Herencia. Patrimonio. Territorio. Recarga activa. Zona Este de Lisboa.

## Abstract

The contemporary city is covered with legacies as “infinite tasks”, which require critical and historical (re)knowledge, foreseeing its future transformation and adaptation. The Eastern Area of Lisbon (EAL) performs a case study of urban transformation, where critical, historical and affective interpretations of the passage of time over the territory come together in the present.

**Keywords:** Legacy. Heritage. Territory. Active recharge. Eastern area of Lisbon.

## INTRODUÇÃO

*Ao sermos testemunhas, somos responsáveis pela adequada e justa evolução das sociedades, das cidades, das paisagens e dos patrimônios.  
(Waisman, 2013, p. 164).*

**A** cidade contemporânea engloba sistemas de redes sobrepostas, interligadas, como reator de interações e com dinâmicas urbanas multiescalares que ultrapassam a microescala de um lugar. Os lugares são mnemônicos e a imagética é ferramenta de percepção, interpretação e transformação. Assim, a paisagem urbana representa também uma vertente feérica por via da sua mutação, a qual se assume inevitável ao longo de um presente que integra o passado (“herança”) e o futuro. Mas, tal como assinalou Jacques Derrida, “A herança não é algo dado, é sempre uma tarefa. Permanece entre nós de modo tão indiscutível que, mesmo antes de aceitá-la ou renunciá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros” (1995, p. 67). Consequentemente, repensar a herança urbana é uma “tarefa infinita” (Husserl, 2008) e apenas será viável se superarmos a sua inércia e se compreendermos com profundidade a historicidade dos factos (Carbonell, 2018).

Partindo do pressuposto de que “(...) um organismo urbano só se conhece através da dimensão histórica, que na sua intrínseca continuidade se funde com o tempo através de uma sucessão de reacções e de crescimentos a partir de um estado anterior” (Muratori, 1960, p. 5), no presente artigo objetivamos apresentar uma proposta conceptual de reconstrução do território na contemporaneidade através da interpretação da dimensão temporal dos valores patrimoniais, centrando-nos para tal na análise da Zona Oriental de Lisboa (ZOL) e nas respetivas “heranças” urbanas com enfoque na sua reutilização e refuncionalização.

Metodologicamente, consideramos teorias e conceitos relacionados com a memória, o património e a regeneração urbana. Os dados principais de análise foram recolhidos por via empírica, através de visitas e recolhas fotográficas em diversos momentos no território em estudo. Adicionalmente, considera-se uma seleção criteriosa de obras e de autores no âmbito de pesquisa bibliográfica relacionada com as temáticas em causa. Imbuídas no espírito de uma “reconstrução emocional” preconizado por P. Zumthor (Zumthor e Lending, 2018; Valle Zonno, 2020) - relacionando paisagem, arquitetura e as questões memoriais -, as opções metodológicas definidas pretendem contribuir para a apreensão do lugar e dos seus ambientes multidiversificados.

A cidade contemporânea é, por natureza, não-linear, complexa e evolutiva, resultando eminentemente da obra do tempo e ultrapassando assim a “marca” do arquitecto (Reynaud, 1979, p. 231). Enquanto entidade “pós-democrática” (Crouch, 2000), contém sociedades plurais e hipertextuais em contextos de incerteza e de diversidade (Ascher, 2010). Os seus sistemas urbanos, os vazios urbanos e os vestígios (des)construídos na cidade funcionam como membranas permeáveis, com potencial de resignificação (Blüner, 2017). A relação entre o lugar (Norberg-Schulz, 1997) e a sua região ultrapassa o conceito de palimpsesto (Corboz, 2004), implicando assim uma reflexão mais elaborada sobre o tempo e a memória (Dematteis, 1995; Sennett, 2014; Blüner, 2017). Com efeito, os lugares e as memórias coletivas são revelados através de perspetivas concertadas entre a arqueologia, a arquitetura e as dinâmicas urbanas (Vieyra, 2012; Frías, 2013). Nessa senda, consideramos que a abordagem à cidade contemporânea e à Zona Oriental de Lisboa (ZOL) deverá,

simultaneamente, ser “não-lugar” e “anti-monumento”, contrariando a teoria de Robert Venturi (Augé, 2004). Perante as actuais e vertiginosas mudanças defendemos o direito ao conhecimento do presente, assumido como todo o passado e todo o futuro (Campos, 1915), e propomo-nos celebrar o Atlas Mnemosine (1924-1929) de Aby Warburg (1866-1929) através da montagem de atlas visuais de conceitos operativos e do território em análise.

A reivindicação de uma “sinceridade patrimonial” é suportada por teorias e conceitos tais como a “cidade porosa” (Secchi e Viganò in Valva, 2011), a “não-regeneração” urbana do território enquanto “entidade física e mental” (Corboz, 2004), e “o espaço para a construção da identidade da paisagem” (André, 2013). E é essa “identidade” que se procura, por um lado, preservar, e, por outro lado, adaptar às transformações sociais e urbanas em contínuo na cidade. Com efeito, torna-se “(...) imprescindível reler, rever e reenfocar, aplicar com precisão o olhar analítico e explicitar os métodos de análise para alcançar o que hoje deveríamos considerar chave, urgente e relevante” (Montaner, 2023, s/p.).

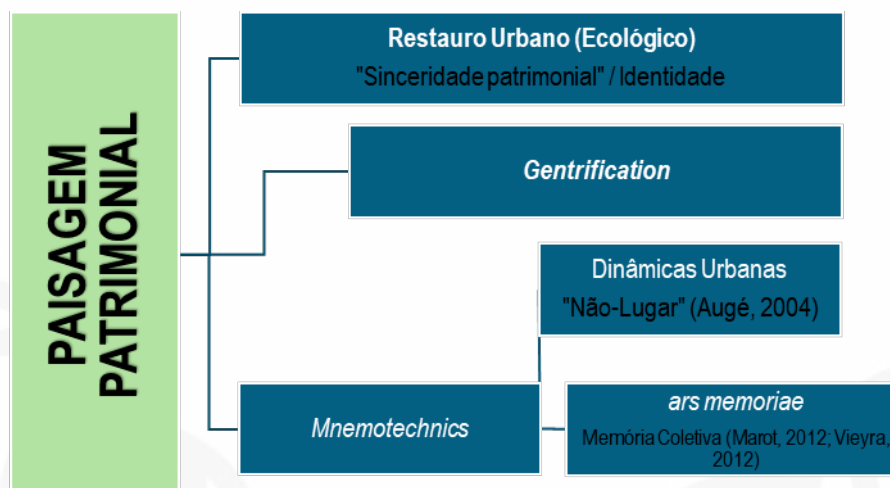


Figura 1: Diagrama conceptual sobre “Paisagem Patrimonial”.  
Fonte: Diagrama elaborado por Ana Nevado e Paula André (março de 2023).



## DESENVOLVIMENTO

### Caracterização e evolução urbana do caso de estudo

A ZOL é uma área urbana vasta e complexa que se localiza maioritariamente junto ao rio Tejo, na sua margem norte, especificamente entre o Terreiro do Paço e o Parque das Nações (Lisboa). Tendo desempenhado um papel fundamental em Portugal na era industrial (séculos XVIII-XX), a sua génese rural remonta ao século XV, com uma ocupação eminentemente de lazer, mosteiros e produção agrícola. Até meados do século XIX, aquando da sobreposição de indústrias pesadas, o território sob análise era marcadamente rural até meados do século XIX<sup>1</sup> (SRU, 2020). Deste modo, foi sobretudo na era industrial que o território se desenvolveu, sendo ainda hoje pontuado por inúmeros vestígios e exemplares de arquitetura ímpar, sobretudo de Quintas (tais como a Quinta do Marquês de Abrantes, a Quinta dos Alfinetes, a Quinta da Salgada ou a Quinta do Ourives) e de antigos complexos fabris (SRU, 2020).

Durante o século XX, mais concretamente em 1964, seria aprovado o Plano de Urbanização de Chelas (PUC), com conclusão então prevista até ao ano 2000. Porém, atendendo às profundas alterações do contexto político, económico e social decorrentes da Revolução de 25 de Abril de 1974, que pôs fim à ditadura do Estado Novo, o Plano não foi concretizado sob a forma inicialmente prevista. Com efeito, as ocupações que se verificaram durante o Verão Quente (1975), a presença do alojamento populacional de proveniência de bairros ilegais/de barracas e das ex-colónias, a par com a manifesta incapacidade das instituições darem resposta rápida num contexto pós-revolucionário, marcam hoje o território de Marvila (SRU, 2020).

O território da ZOL sofreu assim inúmeras transformações, desde a desafetação/sobreposição de usos (rurais, religiosos e fabris) a partir de meados do século XVIII, passando pela adição e justaposição de aterros, pela manutenção de

---

<sup>1</sup> “A construção da Linha do Norte (...) e da Linha de Cintura (...) [entre meados do século XIX até aos finais do mesmo] conjuntamente com o desenvolvimento das instalações portuárias propiciaram a alteração progressiva do uso deste território do sector primário para o sector secundário, ao longo do século XIX”. (In: Programa Preliminar, pp. 5-6. SRU. Disponível em: [https://lisboaparapessoas.pt/wp-content/uploads/2020/11/quintamarquesabrantas\\_programa.pdf](https://lisboaparapessoas.pt/wp-content/uploads/2020/11/quintamarquesabrantas_programa.pdf)). Acesso em 2 de dezembro de 2023.

ruínas, pela preservação informal dos elementos patrimoniais que o caracterizam - bem como dos acidentes topográficos, que lhe conferem identidade(s). Consequentemente, as memórias urbanas atuais constroem uma paisagem cênica e evolutiva, com “cicatrizes” urbanas (Goula, 2006). Como eixos urbanos fundamentais e estruturantes do território, pontuados por elementos patrimoniais, destacamos a Avenida Infante Dom Henrique, a Rua do Grilo/Rua do Beato/Rua do Açúcar, a Rua de Marvila (paralela ao rio e correspondente à evolução da linha de costa e sucessivos aterros), bem como a Avenida Mouzinho de Albuquerque, a Rua Gualdim Pais e a Avenida Marechal Gomes da Costa (perpendicular ao rio e delimitando áreas urbanas, à medida que a cidade se desenvolve, em direção a oriente), em Lisboa, Portugal.

Apesar do seu importante papel do desenvolvimento urbano e da cidade Lisboa a partir de meados do século XVIII com o processo de industrialização e evolução das manufaturas, atualmente encontra-se maioritariamente em estado de degradação física e social. Não sendo considerada como “centro histórico” – e não obstante a forte presença do rio Tejo, quer física, quer visual com sistemas de vistas ímpares –, o território em análise foi sendo construído com escassos recursos e sem aparente qualidade, à exceção de alguns Palácios, Conventos e Igrejas (Figura 2).



*Figura 2: Vista da Igreja do Convento de Xabregas, em Xabregas, Lisboa, Portugal.  
Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014.*

Mas a questão patrimonial não se resume a edifícios dito “eruditos”, mas também à arquitetura de génese industrial (Figuras 3-5).



*Figura 3: Vista da da Fábrica “A Nacional”, no Beato, Lisboa, Portugal.  
Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2017.*



*Figura 4: Vista dos antigos Gasómetros da Fábrica de Gás da Matinha, em Braço de Prata, Lisboa, Portugal. Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2015.*



*Figura 5: Vista de um antigo complexo fabril, em Xabregas, Lisboa, Portugal.  
Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014.*

Não obstante, constam diversos casos de reabilitação e de requalificação urbanas, mas sem a implementação de uma estratégia global de regeneração urbana (como aconteceu no Parque das Nações, na sequência do mega evento EXPO '98). Mas apesar da escala industrial e do impacto da EXPO '98, a paisagem urbana mantém ainda vários elementos originais, naturais e construídos, considerados pitorescos (e.g.: Miradouro/Farol do Rei D. Pedro V; campos/vestigios rurais; antigos Palácios; Pátios e Vilas operários; fachadas profusamente decoradas de antigos complexos fabris; equipamentos religiosos; entre outros). Para além disso, esta herança ainda que “recente”, fortemente pós-industrial, consiste no (re)conhecimento de memórias coletivas do território, não rejeitando, porém, projetos de arquitetura e de regeneração urbana contemporânea (como por exemplo os “Jardins Braço de Prata”

/ “Prata Riverside Village” / “Prata Living Concept”, da autoria do Arquiteto Renzo Piano) (Figura 6). As transformações urbanas têm sido, aliás, céleres e profundas desde 2015 até ao presente, acentuando assimetrias socioeconómicas e disparidades no território (e.g., fenómenos de especulação imobiliária e de *gentrification*).



Figura 6: Vista do desenvolvimento do empreendimento privado “Jardins Braço Prata” / “Prata Riverside Village” / “Prata Living Concept”, sob construção, em Braço de Prata, Lisboa, Portugal. Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2019.

Todavia, a ZOL não constitui uma “área urbana classificada” nem “em vias de classificação” à luz do enquadramento legal e conceptual de património. Assim, enquanto “área não-classificada” e apesar da frente ribeirinha conter ainda inúmeras áreas sob jurisdição da Administração do Porto de Lisboa (APL), entre outras

demandas legais de restrição de uso do território, a transformação urbana do território – quer espontânea, quer planeada –, revela um ímpeto único de criatividade, de originalidade e de mistura de usos. Contudo, a sua natureza estratificada, diversificada e fragmentada com as sucessivas camadas de transformação urbana ao longo do tempo, cujas reminiscências são ainda passíveis de serem reutilizadas, contribuem no seu todo para a sua valorização na cidade e na Área Metropolitana de Lisboa (AML).

Através de “membranas permeáveis”, da herança urbana como (re)conhecimento das memórias vivas e coletivas, eminentemente pós-industriais, e da aceitação de projetos de regeneração urbana no território (e.g.: empreendimento “Jardins Braço de Prata” – Figura 5; Plano de Pormenor da Matinha; etc.), o território é hoje um contínuo “laboratório urbano vivo”. Nas diversas ruínas ainda presentes no território da ZOL, é comum observar que a natureza impera, funcionando também como “membranas de permeabilidade” (Figura 7).





*Figura 7: Vista de um “vazio urbano” / de uma “área não-classificada”, em Poço do Bispo, Lisboa, Portugal. Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014.*

Existem ainda diversas áreas “verdes” (planeadas ou não, ocupadas por hortas comunitárias ou por vazios urbanos/áreas expectantes), que representam alternativas relevantes para o espaço urbano, revelando também características de resiliência humana e natural e ainda de biofilia, tirando assim partido das infraestruturas e dos recursos naturais disponíveis no território. Não obstante o seu estado de conservação, essas “membranas” revelam-nos a essência do “lugar” e a sua genuinidade ou autenticidade (Figuras 8-9).



*Figura 8: Vista de uma antiga fábrica em estado de ruína, em Chelas, Lisboa, Portugal.  
Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014.*



*Figura 9: Vista de um antigo caminho rural e de “vazios urbanos”, no Beato/em Xabregas, Lisboa, Portugal. Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014.*

O território desenvolve-se não só ao longo do rio, na frente ribeirinha, como também topograficamente, contando assim a(s) sua(s) própria(s) história(s) e a adaptação à mudança. Os Pátios e as Vilas Operárias revelam-nos heranças históricas e urbanas determinantes para a compreensão do território e da sua evolução socioeconómica, bem como a sua “auto-regeneração” (Figura 10).



*Figura 10: Vista de um Pátio Operário “auto-regenerado/reabilitado”, no Beato/Em Xabregas, Lisboa, Portugal. Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2017.*

Apesar da tendência recente de procurar a ZOL como local de vivência temporária e também de habitação permanente, as populações locais mais antigas e idosas (sobre)vivem muitas vezes em cenários de precariedade que requerem reabilitação e benfeitorias urgentes, sem descaracterizar, no entanto, a paisagem urbana e a sua identidade, por vezes deturpadas pela imposição de infraestruturação a grande escala no território (Figuras 11-12).



*Figura 11: Vista do espaço público descaracterizado sob um viaduto/galeria de acesso pedonal, em Chelas, Lisboa, Portugal. Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2019.*



*Figura 12: Vista de um espaço público e de um prédio de habitação coletiva, construído em altura, no Beato/em Xabregas, Lisboa, Portugal.  
Fonte: Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014.*

### **Regeneração urbana através de projetos estratégicos**

Existem, no entanto, diversos projetos estratégicos previstos à macroescala do território, designadamente: o HUB Criativo do Beato, equipamentos de saúde (tais como o Parque Hospitalar Oriental e o Centro de Saúde de Marvila), equipamentos desportivos (um novo pavilhão e um campo de jogos) e áreas verdes (e.g., o Parque Ribeirinho Oriental) (SRU, 2020). Adicionalmente, à macroescala, a questão paisagística e ambiental é fulcral para a reestruturação do território, para a articulação dos “vazios urbanos”, bem como para a sua interligação com outras áreas (centrais) da cidade, por via, por exemplo, da implementação de corredores verdes

com vista ao incremento da biodiversidade. Assim, não só as áreas de estar e de fruição da natureza em meio urbano são importantes, como também a implementação de hortas urbanas, de cariz social, à disposição das populações locais (Carvalho, 2021).

### **Parque Urbano da Quinta do Marquês de Abrantes**

Para além dos exemplos de reabilitação e de regeneração urbana em curso (formais e informais) no território previamente evidenciados, importa destacar o concurso público do projeto do Parque Urbano da Quinta do Marquês de Abrantes (2020-2023), a implantar no interstício entre Chelas e Marvila (Bairro dos Alfinetes), especificamente entre a Rua António Gedeão, a Rua Alberto José Pessoa, a Rua Dinah Silveira e a linha ferroviária, na proximidade de equipamentos e infraestruturas urbanas (como a Biblioteca de Marvila e a estação de comboio)<sup>2</sup> (Figura 13).

---

<sup>2</sup> Baseado no recurso disponível em: <https://www.lisboaocidentalsru.pt/puqma>, s/d.

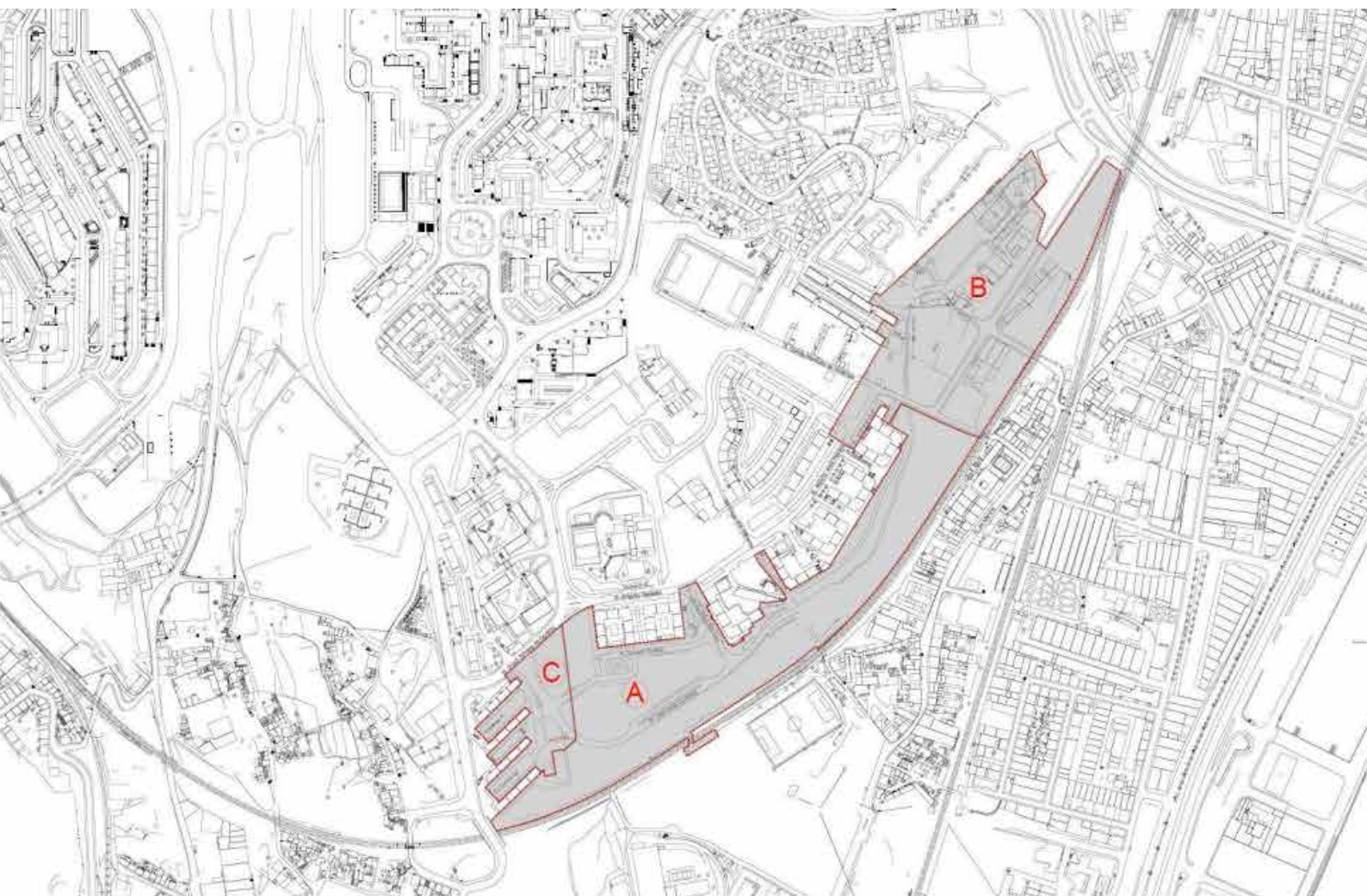


Figura 13: Planta de localização da intervenção (Áreas A, B e C), compreendida como uma “entidade única” (SRU, 2020, p. 8). Fonte: Programa Preliminar do Concurso, disponível em: [https://lisboaparapessoas.pt/wp-content/uploads/2020/11/quintamarquesabrantas\\_programa.pdf](https://lisboaparapessoas.pt/wp-content/uploads/2020/11/quintamarquesabrantas_programa.pdf), s/d.

Tal como as inúmeras áreas expectantes do território da ZOL, que contêm um cunho ainda rural (e.g., para pastagem de rebanhos) e/ou associado à degradação (como depósitos de resíduos a céu aberto ou ainda espaços impermeabilizados decorrentes da demolição e do desmonte de edificado, como antigos complexos fabris), o futuro Parque Urbano assenta num espaço que requer a redefinição de uma nova identidade, de relação da herança urbana (em particular com o seu valor patrimonial rural), que possa servir o presente e as necessidades futuras.



O projeto consiste num novo espaço verde, qualificado e qualificador da área urbana em que se insere, relacionando-se também com as necessidades das populações locais<sup>3</sup> (Figuras 14-15).



Figura 14: Fotomontagem / vista tridimensional do espaço público proposto no novo Parque Urbano. Fonte: Recurso disponível em: <https://lisboaparapessoas.pt/2022/09/26/parque-urbano-marvila-quinta-do-marques-2023/>, s/d.

---

<sup>3</sup> Baseado no recurso disponível em: <https://www.lisboaocidentalsru.pt/puqma>, s/d.

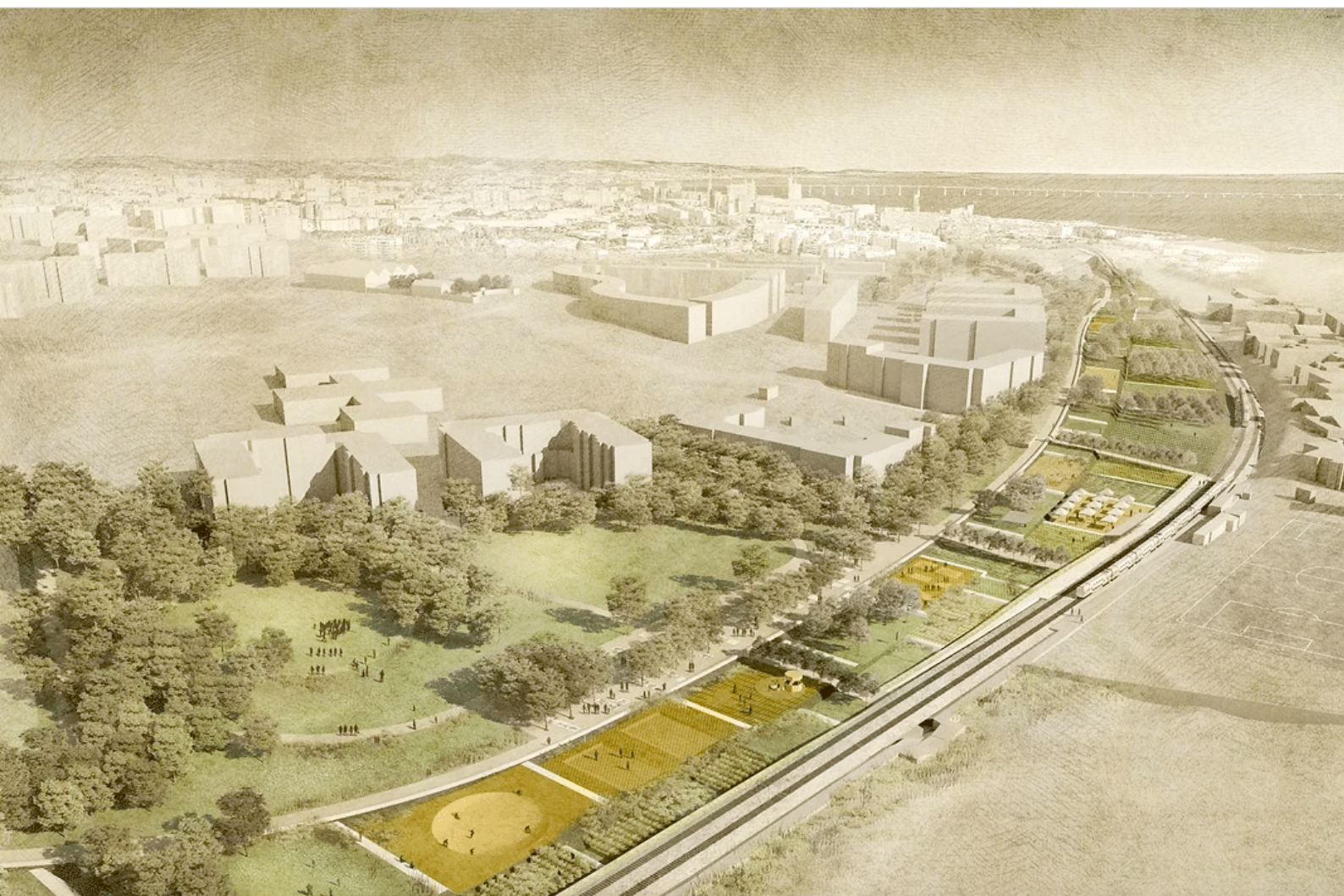


Figura 15: Fotomontagem / vista aérea tridimensional da implantação do novo Parque urbano no território. Fonte: Recurso disponível em: <https://arteria.publico.pt/destaque-slider/associacao-res-do-chao-quer-mudar-o-s-bairros-lisboetas-atraves-da-arquitectura-participativa/,s/d>.

Inserir-se-á no “Corredor Verde Oriental”, ou seja, com vista a ampliar a estrutura verde da cidade. O projeto é da autoria do Atelier de Arquitetura Paisagista PROAP e encontra-se a ser desenvolvido pela Sociedade de Reabilitação Urbana (SRU). Abrange cerca de sete hectares de terreno, pontuado por percursos pedonais e cicláveis, um parque infantil, campos desportivos e ainda hortas comunitárias (Carvalho, 2021, p. 59). No âmbito dessa transformação do território, a implantação da Terceira Travessia do Tejo (TTT) será determinante a diversos níveis (e.g., paisagístico, arquitetónico, urbanístico, funcional/de usos e estético). Trata-

se, no entanto, de uma infraestrutura de grande escala, cuja ponte se estruturará através de uma bifurcação sobre pilares, a sobrepor num território à microescala, incluindo o Bairro de Casas Económicas da Madre de Deus atualmente existente (Carvalho, 2021, p. 60).

O futuro Parque foca-se na requalificação do espaço público, procurando antecipar a relevância da Linha de Cintura no contexto da mobilidade municipal, que passará a funcionar como “a quinta linha de metropolitano”, estando também previsto o incremento da sua capacidade e a conversão dos seus apeadeiros em estações, concretamente em Chelas e em Marvila (SRU, 2020, p. 7). O equipamento urbano adquire um teor estratégico, de regeneração urbana e com uma “visão única e coerente do território”, gerará uma nova centralidade em redor da linha ferroviária, não só para as populações locais, como também para a circulação entre outras centralidades da cidade (e.g., Roma-Areeiro e Parque das Nações) e ainda como a “principal porta de entrada no bairro” (SRU, 2020, p. 7). Todavia, apesar da iniciativa pública/camarária de lançamento de concursos no âmbito da regeneração urbana, esta apenas poderá ser concretizada de forma integrada e abrangente se envolver metodologias participativas ativas, críticas e constantes. Para tal, o “sentimento de pertença” e de “identidade” são determinantes, na medida em que o compromisso entre os agentes e o meio se estabelece de forma genuína e até informal<sup>4</sup>.

### **Programa de Renda Acessível (PRA)**

Complementarmente, em simultâneo e para o mesmo local, encontra-se também previsto o lançamento de um concurso público para a construção de um edifício de habitação, com estacionamento, enquadrado no Programa de Renda Acessível (PRA)<sup>5</sup>. Ao invés da construção de mais um loteamento habitacional, com potenciais efeitos “gentrificadores”, a população local opôs-se e, de forma participada, crítica e cívica, advogou a premência da construção de um novo parque infantil contíguo ao

---

<sup>4</sup> Baseado no recurso disponível em: <https://arteria.publico.pt/destaque-slider/associacao-res-do-chao-quer-mudar-o-s-bairros-lisboetas-atraves-da-arquitectura-participativa/>), s/d.

<sup>5</sup> Baseado no recurso disponível em: <https://lisboaparapessoas.pt/2022/09/26/parque-urbano-marvila-quinta-do-marques-2023/>, s/d.

Bairro dos Alfinetes<sup>6</sup>. Contudo, será construído um parque verde, a uma escala maior. Dessa forma, o território de Marvila caminha para a otimização dos seus espaços públicos, aproximando-se dos níveis de qualidade de outras áreas (centrais) da cidade.

### **Abordagem conceptual sobre o futuro da ZOL: Memória e Patrimônio**

*Cada presente lança uma nova luz e novos pontos de vista  
para encarar o passado.  
(Jelin & Vinyes, 2021, p. 19).*

Não obstante as propostas acima analisadas, cientes da premência da articulação de escalas e procurando despertar formas de pensar e de intervir na ZOL, propomos um retorno à memória, não regenerando a própria cidade e considerando a história como mudança. Tal como os arquitetos Adolf Loos (1870-1933) e Heinrich Tessenow (1876-1950) defendiam, assumimos que a herança urbana não é um “peso morto” e sublinhamos que ocuparmo-nos do passado é ocuparmo-nos do presente, uma vez que “o passado não sobrevive no presente sob a forma de recordação, mas sim sob a forma de realidade” (Pérez, 1988, p. 5-9).

Esta abordagem conceptual, histórica e crítico-arqueológica da zona oriental de Lisboa, bem como o seu passado recente pós-industrial (Folgado e Custódio, 1999; Matos e Paulo, 1999; Nevado, 2018), permite-nos considerar as inúmeras camadas, as temporalidades e as pré-existências (particularmente, o parque edificado) como vestígios fundamentais para o (re)conhecimento do passado, do presente e do futuro (Sgard, 2010; Gomes, 2013). O território da ZOL tem sofrido inúmeras transformações, desde a desafetação socioeconómica e com a sobreposição de usos (rural, religioso e fabril) a partir de meados do século XVIII, passando pelo acréscimo de aterros sucessivos, pela ocupação da APL, pela manutenção de ruínas, pela preservação informal de elementos patrimoniais que o caracterizam - bem como os

---

<sup>6</sup> Baseado no recurso disponível em 30.06.2021:  
<https://www.gebalis.pt/moradores/OmeuBairro/Noticias/Paginas/Reportagem-sobre-Parque-Urbano-Marqu%C3%AAs-de-Abrantes.aspx>, s/d.

acidentes topográficos, que lhe conferem identidade(s). Por conseguinte, as memórias urbanas em presença constroem uma paisagem cénica e evolutiva, com “cicatrizes” urbanas (Goula, 2006).

Mas o conceito de regeneração urbana é vasto e complexo. No contexto português, a implementação de programas e instrumentos de regeneração urbana – a par da reabilitação e salvaguarda do património – é dificultada pela profusão e dispersão de diplomas legais sobrepostos e em constante atualização. Assim, importa simplificar o quadro legal e conceptual e procurar formas alternativas de compreender, de conservar e de intervir no território. Indissociáveis da “cultura visual”, as memórias urbanas traduzem-se em mapas mentais e em redes imagéticas, simbólicas e identitárias que não se cingem à cidade contemporânea real, tal como existe. *Ars memoriae* – ou a arte da memória – extrapola assim a cidade física, que, apesar de cénica e performativa, engloba inúmeras perspetivas. Através da Arquitetura enquanto *ars memoriae (mnemotechnica)* e considerando os princípios da “conservação crítica”, a ZOL revela-se como um sítio arqueológico recente e também como uma narrativa aberta e suburbana (Marot, 2012; Vieyra, 2012), que é, no entanto, adaptável à mudança e inserida num sistema urbano mais lato. Consideramos a manutenção e a preservação das características de génese dos edifícios e dos espaços urbanos como elementos fundamentais para a constituição da sua identidade, não recusando, todavia, a sobreposição ou a supressão de elementos de diferentes períodos históricos, nem a sua transformação (atendendo, por exemplo, a exigências técnicas e de conforto atuais). Partindo da valorização da memória, da sua relação com a arqueologia e com o restauro urbano, do estudo de caso e dado o enquadramento conceptual apresentados, a proposta de reconstrução conceptual, histórica e urbana do território através da memória, das “heranças” urbanas – i.e., do seu património dito “arqueológico”, que defendemos –, busca intervenções multiescalares que articulem: (i) o estímulo memorial coletivo; (ii) a preconização da “cidade banal” (Santos, 2006) através da “não-regeneração urbana”; e (iii) o conceito de “restauro urbano” (Rufinoni, 2009), tal como o diagrama abaixo o demonstra (Figura 16).

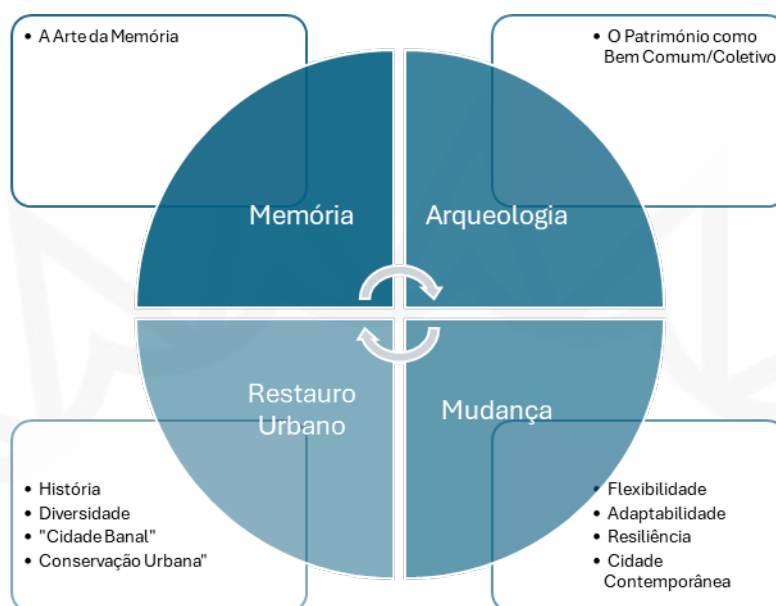


Figura 16: Diagrama conceitual.

Fonte: Diagrama conceitual elaborado por Ana Nevado e Paula André (março de 2023).

Perante a riqueza urbana do lugar em análise e da importância que as heranças (ainda que “recentes”) podem ter na cidade contemporânea, propomos a reconstrução – conceitual, histórica e urbana – do legado patrimonial arqueológico através de uma “sinceridade memorial”, do reconhecimento da autenticidade, da “não-regeneração” e da “restauração urbana” endógenas, por um lado, articulada com intervenções multiescalares na cidade e na sua área metropolitana, por outro lado. Na nossa perspectiva, esta “sinceridade” centra-se, sobretudo, na (re)descoberta de elementos patrimoniais (eruditos e não-eruditos, enquanto testemunhos de diferentes épocas históricas), na conservação de territórios naturais informais (e.g.: vazios urbanos) num ambiente urbano-biofílico e também a apropriação informal de espaços e edifícios (tais como arte urbana, graffiti e ocupações efémeras dos espaços coletivos).

Neste processo, as questões da memória e do património são “forças” e não um “fardo” (Arendt, 1989), servindo como ferramentas conceptuais e ideológicas que visam (re)descobrir e refuncionalizar a cidade, a identidade do lugar e a sua natureza, a diversidade, onde a relação entre o lugar (Norberg-Schulz, 1997) e a sua região ultrapassa o conceito de mero palimpsesto (Corboz, 2004), implicando uma reflexão

sobre o tempo e a memória (Blümer, 2017). A “não-regeneração urbana” do território e a reciclagem urbana utilizam a História como motor de transformação, não recusando, no entanto, intervenções como a demolição quando/se se justificarem. Com efeito, numa era de “incontinência construtiva” (Ribot, 2022), será mais interessante e desafiante projetar e manter o que existe, intervindo estritamente no que é necessário, do que demolir/reconstruir/substituir (Ribot, 2022). O conceito de “recarga ativa”, defendido por Ribot (2022) – no âmbito do debate arquitetónico, urbano e cultural, e das questões da sustentabilidade e da poupança de recursos e redução do consumo –, refere-se à transformação do existente, ressignificando-o e atribuindo-lhe novos usos, através de estratégias projetuais de reinvenção e “reativação” do que foi construído/pré-existente.

Mas poderão as diversas áreas urbanas da ZOL tornar-se emblemáticas e catalogadas pela sua informalidade e autenticidade, com vista a serem preservadas? Qual será o futuro das chamadas “áreas urbanas não-classificadas”? A legitimação – e não a classificação, no sentido clássico – de uma autêntica “arqueologia urbana”, busca uma “sinceridade patrimonial” onde se reconhece as suas capacidades de resiliência e de adaptação à mudança. Inevitavelmente, o ato de “recarregar ativamente” implicará uma redefinição do léxico e do pensamento intelectual (Ribot, 2022), assente no pressuposto de reutilizar, reciclar e reinterpretar o que foi construído.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como considerações finais, destacamos a procura premente de formas alternativas de regeneração urbana dos territórios, com particular destaque para as zonas ribeirinhas, tal como a ZOL. O caso de estudo afigura-se como área urbana pós-industrial e semiperiférica, situada junto ao rio Tejo e à nascente da cidade, com um território complexo, ora denso, ora fragmentado, que exige uma análise abrangente nas vertentes patrimonial, histórica e metropolitana. Não recusando a demolição (somente o fenómeno radical da tabula rasa), é oferecida prioridade à manutenção das condições pré-existentes e à (re)criação de memórias urbanas coletivas, cuja construção será inevitavelmente ideológica e coerente com os valores de cada

sociedade, em cada época. Mas as “heranças” urbanas enquanto “tarefas infinitas” incorporam uma carga histórica que carece de seleção criteriosa, de interpretação e até de uma libertação, fazendo com que o potencial da memória no processo de interpretação e de transformação da cidade contemporânea seja, por isso, simultaneamente histórica e criativa.

O processo de passagem do tempo sobre o território, de forma sucessiva, implica um encadeamento que, embora “em contínuo”, não será, todavia, linear. Através da recolha fotográfica no território, tem sido possível acompanhar esse processo, onde os vestígios e as demais questões do património coexistem e convivem salutarmente com a mudança, preservando, gerindo e incluindo memórias urbanas. Consequentemente, o território não se pretende, portanto, “perfeito” mas simultaneamente diverso e coeso através de uma “recuperação ativa” constante (i.e., em contínuo) dos factos e do tempo, criando “atmosferas” (Valle Zonno, 2020, p. 44) que superam a obra arquitetónica de autor e que implicam um “autoconhecimento” (Husserl, 2008, p. 48) do próprio território, dos seus agentes e de uma operatividade técnico-científica por via da (não)regeneração urbana.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

ANDRÉ, Paula. Por uma pedagogia do território: resgatar o conceito «civics» de Patrick Geddes. *Para uma Ética do Território, 3º Seminário Internacional “Arquitecturas do Mar”*, Lisboa, FA-UTL/CIAUD, mar. 2023.

ARENDT, Hannah. La brèche entre le passé e le futur. *La crise de la culture*, [s.l.], 1989 / DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sobrevivências dos vaga-lumes*, Ed. UFMG, 2011.

ASCHER, François. *Os Novos Princípios do Urbanismo*. [s.l.]: Romano Guerra, 2010.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. [s.l.]: Gedisa, 2004.

CAMPOS, Álvaro. Ode Triunfal (1914). *Orpheu, Revista Trimestral de Literatura*, Portugal e Brazil, 1, Janeiro, Fevereiro, Março, Ano I, 1915, p.83.

CARBONELL, Eudald. *Elogio del futuro. Manifiesto por una consciencia crítica de especie*. Barcelona: Arpa, 2018.



- CORBOZ, André. El Territorio como Palimpsesto. RAMOS, Angel Martín. *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Catalunya, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.
- CROUCH, Colin. *Post-democracy – After the Crisis*. [s.l.]: Polity Press, 2020.
- DEMATTEIS, Giuseppe. *Progetto Implicito. Il contributo de la Geografia umana alle scienze del territorio*. [s.l.]: [s.n], 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. Es estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 1995, pp. 67-68.
- FOLGADO, Deolinda, CUSTÓDIO, Jorge. *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.
- GOULA, Maria. *Los Otros Paisajes: lecturas de la imagen variable*. 2006. Tese (Doutorado em Planeamento Urbano e Ordenamento Territorial), Universidade Politècnica da Catalunya, Catalunya, 2006.
- GOMES, João Carlos Miranda e Silva Pereira. *As Cidades e as Políticas da Memória*. 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Instituto Superior Técnico, Lisboa, 2013.
- HUSSERL, Edmund. *A Crise da Humanidade Europeia e a Filosofia (1935)*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.
- JELIN, Elizabeth, Vinyes, Ricard. *Como será o pasado? Una conversación sobre el giro memorial*. Barcelona: Ned Ediciones, 2021.
- MAROT, Sébastien. *From the Art of Memory to the Art of Hope: A Little Odyssey. Curso “Construction and History of Cities and Landscapes: Transformation, Permanence, Memory”*, Escola de Programas Doutorais – Politécnico de Milão, Milão, 2012.
- MATOS, José Sarmiento de, PAULO, Jorge Ferreira. *Caminho do Oriente: Guia Histórico I e II*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. *Renombrar la arquitectura en su evolución técnica, formal y ética*. Barcelona: Editorial GG, 2023, p. 11.
- MURATORI, Saverio. *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Roma: Instituto Poligrafico dello Stato, 1960, p. 5.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *L’Arte du lieu: architecture et paysage, permanence et mutations*. [s.l.]: Le Moniteur, 1997.
- PÉREZ, Fernando Oyarzún. *Historia y proyecto en una condición pos-moderna. Cuadernos de Extensión*, 13, [s.l.], 1988.
- REYNAUD, François Léonce (1803-1880). CERDÀ, Ildefonso, *La Théorie Générale de l’Urbanisation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 231.

RIBOT, Almudena Manzano. Contra la incontinência constructiva. *ESPEGEL, Carmen, CÁNOVAS, LAPUERTA, José Maria de, Amaneceres domésticos. Temas de vivienda colectiva en la Europa del siglo XXI*, Madrid, ICO, p. 53-90, 2022.

RUFINONI, Manoela Rossinetti. *Preservação e restauro urbano: teoria e prática de intervenção em sítios industriais de interesse cultural*. 2009. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. *Coleção Milton Santos, 1*, [s.l.], 2006.

SENNETT, Richard. *The Open City*. [s.l.]: [s.n.], 2014.

WAISMAN, Marina. *Autocrítica* (1996), manuscrito inédito recolhido em MOISSET, Inês, ed. lit. *Marina Waisman. Reinventar la crítica, Un día, una arquitecta*, Córdoba, 2013.

ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari. *A Feeling of History*. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018.

### Fontes eletrônicas e sites

BLÜMER, Mariana Povian. Porosidade urbana: continuidade, descontinuidade e ação na cidade contemporânea. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias), Universidade Pontifícia Católica de Campinas, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/xmlui/handle/123456789/16258>. Acesso em: 07 jan. 2024.

CARVALHO, Mariana Sofia Rodrigues. O Papel do Arvoredo Urbano na Mitigação das Alterações Climáticas em Espaços Vacantes. Caso de Estudo: Marvila-Beato, Lisboa. 2021. Dissertação (Mestrado em Arquitetura Paisagista), Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.5/23589>. Acesso em: 17 fev. 2024.

FRÍAS, Laura Gallardo. Lugar y Arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de lugar. *Arquiteturarevista*, v. 9, n. 2, p. 161-169, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4013/arq.2013.92.09>. Acesso em: 01 dez. 2023.

NEVADO, Ana. Da expansão à recentralização – do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1964-1994). 2018. Tese (Doutorado em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/16560>. Acesso: 01 dez. 2023.

SGARD, Anne. Le paysage dans l'action publique: du patrimoine au bien commun. *Développement durable et territoires. Économie, géographie, politique, droit, sociologie – paysage et développement durable*, 1(2), 2010. DOI:

<https://doi.org/10.4000/developpementdurable.8565>. Acesso em: 01 dez. 2023.

Sociedade de Reabilitação Urbana (SRU). Programa Preliminar do Parque Urbano da Quinta Marquês de Abrantes. Lisboa: Sociedade de Reabilitação Urbana, 2020. Disponível em: [https://lisboaparapessoas.pt/wp-content/uploads/2020/11/quintamarquesabrantas\\_programa.pdf](https://lisboaparapessoas.pt/wp-content/uploads/2020/11/quintamarquesabrantas_programa.pdf). Acesso em: 07 jan. 2024.

VALLE ZONNO, Fabiola. Arquitetura, paisagem e memória – a poética de Peter Zumthor. Revista Poiésis, Niterói, 21(36), p. 35-66, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42734>. Acesso em: 01. dez. 2023.

VALVA, Milena D’Ayala. Da Renovatio Urbis à Cidade Porosa. Um laboratório para a cidade contemporânea. 2011. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Área de Design, Espaço e Cultura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.16.2011.tde-09092011-152826>. Acesso em: 01 dez. 2023.

VIEYRA, Leticia Sánchez. Suburbanismo y el arte de la memoria. Sébastien Marot, p. 219-224, [s.l.], 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2010.97.2324>. Acesso em: 06 jan. 2024.



# **Arquitetura vernacular em madeira na Vila Operária de Maringá/PR**

*Arquitectura vernácula de madera en la Vila  
Operária de Maringá/PR*

*Vernacular wooden architecture in the Vila  
Operária at Maringá/PR*

***Aline Beatrís Skowronski da Silva***

*Prof. Ma. Instituto Federal do Paraná, Campus Curitiba, Paraná, Brasil.  
aline.skowronski@ifpr.edu.br*

***Ricardo Dias Silva***

*Prof. Dr. Universidade Estadual de Maringá, Paraná, Brasil.  
rdsilva@uem.br*

## Resumo

Com o objetivo de apresentar as reminiscências da arquitetura em madeira na paisagem da Vila Operária, bairro que integra o projeto desenvolvido em 1945 para a cidade de Maringá no norte do Paraná, o trabalho percorre sua história e seu território em um contato próximo à estrutura e aos seus habitantes. O trabalho contou com uma revisão de literatura regional e levantamentos realizados em 2015 e 2023, pelo grupo de pesquisa LAPHA e pela pesquisadora. O suporte teórico através do patrimônio e da arquitetura vernacular permitem uma discussão que aproxima essa arquitetura à cidade e ao habitante, de maneira que se contribua na construção de uma identidade cultural local.

**Palavras-Chave:** Vila Operária. Arquitetura em madeira. Norte do Paraná. Patrimônio ambiental urbano.

## Resumen

Con el objetivo de presentar las reminiscencias de la arquitectura de madera en el paisaje de Vila Operaria, barrio que forma parte del proyecto desarrollado en 1945 para la ciudad de Maringá en el norte de Paraná, la obra recorre de cerca su historia y territorio en contacto con la estructura y sus habitantes. El trabajo incluyó una revisión de literatura regional y encuestas realizadas en 2015 y 2023, por el grupo de investigación LAPHA y el investigador. El sustento teórico a través del patrimonio y la arquitectura vernácula permite una discusión que acerca esta arquitectura a la ciudad y al habitante, de manera que contribuya a la construcción de una identidad cultural local.

**Palavras-Clave:** Vila Operária. Arquitectura de madera. Norte de Paraná. Patrimonio ambiental urbano.

## Abstract

With the aim of presenting the reminiscences of wooden architecture in the landscape of the Vila Operária, a neighborhood is part of the project developed in 1945 to the city of Maringá, north of Paraná, the research covers its history and territory in close contact with the structure and its inhabitants. The work included a regional literature review and surveys carried out in 2015 and 2023, by the LAPHA research group and the researcher. Theoretical support through heritage and vernacular architecture allows a discussion that brings this architecture closer to the city and the inhabitant, in a way that contributes to the construction of a local cultural identity.

**Keywords:** Vila Operária. Wooden architecture. North of Parana State. Urban environment heritage.

## ARQUITETURA EM MADEIRA E PATRIMÔNIO

**A** arquitetura das cidades do sul do Brasil, que teve a madeira como matéria-prima, representa um conjunto significativo de valores culturais e simbólicos de suas comunidades locais. Cientes da representatividade dessas manifestações para a história da arquitetura no contexto latino-americano, percebe-se que sua abordagem em pesquisas acadêmicas e inventários locais ainda pouco ressoa em seu público-alvo, a própria comunidade. Isso pode ser percebido através dos constantes apagamentos de edifícios em madeira e, ao mesmo tempo, de memórias individuais e coletivas, que vão aos poucos sendo substituídas por uma cultura de mercado.

Em contrapartida, as permanências de exemplares desta arquitetura, verificadas nos entremeios da cidade contemporânea, representam artefatos tangíveis que revelam histórias e memórias de uma cidade que insiste em se transformar. Ainda que permaneçam dúvidas quanto ao enquadramento dessa arquitetura, vernacular ou popular, reconhece-se nesses artefatos um modo de fazer que muitas vezes prescinde do desenho, que adquire um caráter emanado de uma comunidade ou de uma cultura que atravessa gerações, que se apropria de materiais locais e que são reconhecidos como parte importante da história das sociedades por

representar uma criação genuína, que segue sua própria lógica, função e, ainda, atende a uma estética particular.

No estado do Paraná, a arquitetura em madeira assume novas formas ao se apropriar do material abundante que resultou dos desmatamentos da mata Atlântica. Para implantar novas lavouras e fundar cidades foram abertos clarões na floresta pela empresa denominada Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP/CMNP)<sup>1</sup>, principal agente colonizador da região. A edificação em madeira, em peroba-rosa predominantemente, é considerada uma arquitetura com traços simples e, muitas vezes, foi erguida para ser temporária, mas sua presença nos bairros de Maringá, como a Vila Operária, ainda hoje, é reveladora de sua potência como camada histórica da cidade.

A Vila Operária é um dos bairros de Maringá projetados pelo Engenheiro Jorge de Macedo Vieira em 1945. Sua ocupação foi delimitada em um território de 70 alqueires divididos em 70 quadras de diferentes tamanhos. A arquitetura vernacular em madeira, como uma dimensão da paisagem cultural deste bairro, está presente nas reminiscências que ladeiam as ruas do bairro, formando conjuntos representativos dessa cultura na região.

Assim, o trabalho se propõe a apresentar diferentes perspectivas dessa manifestação vernácula a partir do entendimento da cidade como bem cultural e dos conceitos de patrimônio ambiental urbano, em um contexto trazido por Ulpiano Bezerra de Meneses, para contribuir com o debate sobre a ampliação do conceito de patrimônio nos anos de 1970 e 1980. Nesse sentido, assume-se a premissa de que, ao resgatar e construir uma relação da arquitetura vernacular em madeira com a perspectiva do ambiente e sua preservação, podem ser identificados importantes espaços de memória da cidade de madeira na Vila Operária.

---

1 A Companhia de Terras Norte do Paraná era de propriedade de um grupo de administradores com capital inglês até os anos 1940, quando passa a ser administrada por brasileiros e a se chamar Companhia Melhoramentos Norte do Paraná.

Ulpiano Meneses conceitua o patrimônio ambiental urbano como “um sistema de objetos, socialmente apropriados, percebidos como capazes de alimentar representações de um ambiente urbano.” (Meneses, 1978, p.45). Essa abordagem se fortalece com a promulgação da Constituição Federal de 1988, que reforça a participação da sociedade na identificação e reconhecimento de seu patrimônio, compreendendo sua função e apropriação no espaço. No contexto dos anos 1970, em que se discute a ideia de integração das ações de preservação e ordenamento territorial, Ulpiano Meneses ressalta a importância de se compreender o patrimônio como um conjunto articulado aos significados do meio em que está inserido, permitindo que se ampliem as perspectivas sobre a realidade urbana (Meneses, 1978; 2006).

Nesse trabalho, construímos um caminho para o reconhecimento do conjunto remanescente da arquitetura em madeira como uma manifestação de um patrimônio cultural da cidade, do ambiente e do urbano, a partir de um percurso histórico que traz uma discussão sobre a fundação da cidade até as transformações que têm ocorrido nos últimos anos. Estas foram resultado, principalmente, das alterações na legislação urbanística em 1994 (Lei Complementar 46) e 2000 (Lei Complementar 340), além da forte ação do mercado imobiliário.

Tem-se como fontes de trabalho, dois levantamentos realizados na região, em 2015 e 2023, além de pesquisa junto à Prefeitura Municipal, que, em conjunto, configuram fontes primárias com importantes questões para o futuro da cidade e da Vila Operária. A revisão de literatura possibilitou a discussão sobre o tema da arquitetura vernacular e os caminhos do patrimônio ambiental urbano no país. O trabalho faz parte da pesquisa de doutorado intitulada "Cidade de madeira - lugares de memória" que está sendo desenvolvida junto ao Programa Associado UEM / UEL de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo em Maringá-PR.

## **VERNACULAR, CIDADE: REMINISCÊNCIAS**

A cidade de madeira que representava Maringá, nos anos 1950 e 60, hoje pode ser percebida através das reminiscências de uma arquitetura vernacular que tem sido



alvo de inúmeros apagamentos. Vistas como temporárias, essas edificações serviram à recepção, sobretudo, de famílias que vinham das áreas rurais. Algumas edificações persistem, passando de geração a geração ou, ainda, conservadas por alguns poucos proprietários que alugam para antigos e novos moradores.

A arquitetura vernacular, em sua própria concepção, está impregnada de sentidos e significados que permeiam diferentes campos do conhecimento. Desde o trabalho de Paul Oliver (1977), a partir do qual conceitos e referências sobre o vernáculo se consolidam mundialmente, até os dias de hoje, onde se valoriza cada vez mais as especificidades de cada local, os entendimentos dessa arquitetura têm flutuado entre materialidade, estética, patrimônio e preservação, como afirma Javier Pérez Gil (2022). Utilizando variáveis como “tempo histórico” e “meio” para compreender a comunidade e suas produções, e, voltando-se para a arquitetura no intuito de buscar os valores culturais e as formas de apropriação, caminha-se para consolidar um conhecimento mais profundo da arquitetura vernacular junto ao território (Gil, 2022 *apud* Sant’Anna e Rezende, 2022).

A arquitetura vernacular não existe isoladamente e, também, não pode ser estudada a partir de uma “definição negativa”, aquela fração da arquitetura que não faz parte do contexto acadêmico, culto. É de fundamental relevância sua conceituação, para que a ela se atribua um significado e assim seja passível de proteção (Gil, 2022). Assim, para uma definição mais complexa e referenciada da arquitetura em madeira do norte do Paraná, especificamente na Vila Operária, recorre-se a um entendimento histórico da formação da cidade e da região. Reconhece-se que o desenvolvimento da arquitetura na América Latina está sujeito a ideias transculturais e que não seguem uma ordem cronológica como se apresenta no contexto europeu (Waisman, 2010, p. 59).

O bairro da Vila Operária tem sua história começando paralela ao projeto urbano desenvolvido pelo Engenheiro Jorge de Macedo Vieira nos anos de 1940 e à derrubada da mata pela Companhia Melhoramentos Norte do Paraná para a implantação das novas cidades no norte do Estado. Apesar de recente, seus constantes apagamentos convidam a uma pausa e um novo olhar sobre as reminiscências da cidade de madeira

que se instalou sobre o traçado urbano moderno. Vê-se já na história da cidade a marca das mudanças que seguem a pauta do desenvolvimento, condizente com o contexto histórico do início do século XX no país.

De acordo com Waisman (2010), o papel político e as circunstâncias sociais e econômicas dos períodos históricos em análise são primordiais no entendimento da arquitetura que se implementou na América Latina. Uma análise que exemplifica essa abordagem foi elaborada pelo arquiteto Antônio Carlos Zani a partir da arquitetura em madeira inventariada em Londrina/PR. Fazendo uma relação com os períodos históricos propostos por Arias Neto<sup>2</sup>, o arquiteto classifica a arquitetura em madeira do período chamado de “Eldorado”, que percorrem os anos de 1940 até fins dos anos 1960, com qualidades como “complexidade volumétrica, riqueza de ornamentos, texturas e cores” (Zani, 2013, p. 35), revelando uma preocupação estética e atribuindo um caráter menos efêmero à edificação. Já no período chamado de “Fim do Eldorado”, que percorre a década de 1970, a simplificação das volumetrias e a inserção de materiais industriais em sua forma se destacam (Zani, 2013).

Esse contexto político e econômico é marcado em Maringá por dois momentos: o projeto urbano de linhas modernas de Macedo Vieira e a construção de edificações em madeira através do trabalho massivo de inúmeras serrarias da região. Com projeto e implantação sendo realizados posteriormente aos de Londrina, a cidade se torna fruto de um processo acelerado de ocupação, em que as edificações foram construídas de maneira a preencher o território declarado vazio e já demarcado pela Companhia Melhoramentos Norte do Paraná. O projeto para Maringá a diferenciava das demais cidades médias e patrimônios implantados na região. A cidade compunha o grupo de cidades polo que se diferenciava pela escala, pela localização, pela função e, finalmente pelo desenho urbano.

Em 1943, a serviço da Companhia Melhoramentos, Macedo Vieira desenvolve o projeto para Maringá, que deveria atender cerca de 200 mil habitantes e se

---

<sup>2</sup> O autor divide o período que vai Terra de Promissão (1930-40), Eldorado (1940-60) e Fim do Eldorado (a partir de 1970).

consolidaria, juntamente com Londrina, como um polo na rede de cidades do norte do Paraná. O projeto moderno tinha traços do urbanismo orgânico que faz referência às cidades-jardim inglesas. Sua organização respeitava a topografia e os cursos da água, e seu desenho propôs uma setorização das funções urbanas que “[...] diferenciavam os espaços intraurbanos conforme a homogeneidade social que pretendia alcançar, refletindo a busca imobiliária por locais diferenciados para a valorização de uma área frente às outras.” (Beloto, 2004, p. 73).

As descrições sobre o projeto e registros do próprio autor ressaltam o simbolismo moderno da proposta, com inspiração no planejamento europeu e americano, que traria qualidade de vida aos futuros cidadãos. Em meio ao surgimento de novas cidades no país, essas características (subúrbio-jardim, praças e parques, mobilidade e fluidez nos deslocamentos) sugerem que ali os ideais da modernidade não faltariam, com a vantagem dos elementos da natureza e do campo permeando os bairros residenciais. O mapa 1 apresenta a primeira proposta desenvolvida em que aparecem as zonas previstas intercaladas pelos dois bosques, com destaque para o bairro da Vila Operária, Zona 3.



Mapa 1 - Proposta de Jorge de Macedo Vieira para a cidade de Maringá. Desenho representativo da comemoração do 70º aniversário da cidade, por Edgar Osterroht. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal - Gerência de Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura/ Maringá/PR.

Nesse mesmo período, a madeira foi a matéria-prima que imprimiu a imagem das cidades novas de meados do século XX no norte do Paraná. A arquitetura em madeira assumiu formas simples e foi, muitas vezes, edificada para ser temporária, ocupando os lotes vazios da cidade implantada. A atribuição de caráter provisório ou efêmero das edificações, que se reproduziram em todas as zonas da cidade, percorreu o discurso sobre a história da cidade e por vezes justificou a demolição de exemplares importantes na região, como a primeira edificação em madeira, noticiada no jornal *Folha do Norte do Paraná* (Figura 1) ressaltando que esta “foi a semente da grande cidade que surgiu depois.” Na mesma legenda, tem-se o seguinte relato:

Se não fosse de madeira poderia ser mantida, como patrimônio histórico. Mas não resistiria ao tempo. E agora não resiste ao progresso, tanto que começou a ser desmanchada para que em seu lugar seja construído um novo prédio, de dois pavimentos (*Jornal Folha do Norte do Paraná*, Ano VII, n. 2127, 08 de março de 1970).



*Figura 1: Primeira edificação em madeira no Maringá Velho.  
Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal - Gerência de Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura/ Maringá/PR.*

A partir deste pano de fundo, conectar o projeto moderno e sua setorização com a identificação das reminiscências da cidade de madeira no bairro da Vila Operária é instigante. O bairro foi designado à população de média e baixa renda e aos trabalhadores que viriam servir de mão-de-obra para as indústrias instaladas nas proximidades. E é nesse contexto que se consolidou uma história de um bairro complexo, com manifestações públicas e políticas. É dele que vem o primeiro prefeito da cidade, Sr. Inocente Villanova Júnior, em 1953; o Brinco da Vila, um campo onde o time do bairro disputou campeonatos que se tornaram entretenimentos para os moradores; o Cine Horizonte que representou a presença cultural no local desde 1951, todo construído em madeira e a maternidade, edifício também executado em madeira (Figura 2).



*Figura 2: Cine Horizonte e Hospital e Maternidade Santa Casa.*

*Fonte: Acervos do Maringá Histórica e Arquivo Histórico Municipal - Gerência de Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura/ Maringá/PR.*

A madeira empregada nas moradias e edifícios institucionais e comerciais, contribuiu para que estes assumissem um caráter vernacular por diferentes aspectos: uso de técnicas tradicionais, peroba-rosa como material disponível no período de ocupação do território e a construção comunitária. Prestou-se a uma arquitetura que se revela através de uma comunidade que a construiu e se apropriou, e permanece em alguns exemplares encontrados no meio urbano. De acordo com Vellinga, a atribuição de valor que se refere à arquitetura vernacular atualmente,

É essa diversidade, a qual sua natureza está sempre mudando, e o modo como ela é um repositório - de diferentes ontologias e visões de mundo, de diferentes modos de se relacionar com o meio ambiente e uns com os outros, de diferentes modos de habitar os espaços, de construir e de dar significado - que oferece a verdadeira lição da arquitetura vernacular: que não existe nenhuma forma de arquitetura que seja necessariamente melhor, mais interessante, mais apropriada, mais avançada, mais tradicional ou, ousado dizer, mais sustentável do que outra (2022, p. 23).

E dada sua relevância como componente da história das cidades e das sociedades, sua abordagem ainda vem sendo apresentada à parte ao discurso da história da arquitetura oficial. Conteúdo relevante no campo da Antropologia, se manifesta através da história de comunidades tradicionais e da própria formação da sociedade nacional. Na arquitetura, ao ser abordada como patrimônio cultural, prescinde de outras modalidades de preservação e de formas de reconhecimento e compreensão

por parte da sociedade. Ao compor conjuntos históricos, traz identidade a cidade e consolida paisagens que podem ser lidas como vernaculares: organizadas nas dimensões do próprio território (artefato), dos processos de negociação que mediam conflitos e para os quais a cidade é palco (campo de forças), e nas formas de se perceber seus sentidos e significados (campo das significações), conforme Ulpiano Meneses (2006) reforça em seus apontamentos sobre a cidade como bem cultural.

A questão que sobressai no estudo da arquitetura vernácula hoje, portanto, está relacionada mais aos processos de sua permanência, entre produção e reprodução, e os campos do conhecimento relacionados, interdisciplinares, do que em uma perspectiva isolada da materialidade dos conjuntos. De todo modo, a madeira dessa arquitetura vernácula da Vila Operária é materialidade e é simbolismo. Foi apropriada pela comunidade ainda que outros materiais já tivessem disponíveis, carregando tradições culturais que saíram do campo para a cidade, a cultura da madeira no Paraná e, principalmente, a atuação de carpinteiros, raros atualmente.

A madeira também representou um dos atributos que permitiu o tombamento de algumas edificações reconhecidamente importantes em Maringá, como a Capela José Bonifácio (construída entre 1939 e 1940 e reformada em 1998), a Capela Santa Cruz (construída entre 1945 e 1947 e restaurada entre 1990 e 1991) e Capela Nossa Senhora Aparecida (construída em 1952 e reformada na década de 1990).<sup>3</sup> Maringá ainda conta com outras edificações tombadas, tanto em nível municipal como estadual, o que demonstra a atuação da Gerência de Patrimônio Histórico mas uma pequena participação da comunidade na identificação e reconhecimento dos bens, dos espaços e da paisagem que fazem parte da história da cidade.

---

<sup>3</sup> Capela São José Bonifácio – Inscrição: 167-II, 2011 (estadual e municipal). Capela Santa Cruz – Inscrição: 162-II, 2007 (estadual e municipal). Capela Nossa Senhora Aparecida – Inscrição: 004, 2015.

## AMBIENTE URBANO E CULTURA - RECONHECIMENTO E VALORIZAÇÃO

A cidade complexa, manifestação de uma sociedade e campo de disputas entre memórias e renovação, tem sido tema dos debates nacionais e internacionais desde a década de 1970, reflexo da intensa urbanização que modificou as relações do homem com a natureza e com o espaço territorial. Concomitantemente às ações de renovação urbana, ganha força o campo do patrimônio cultural, refletindo o sentimento da perda como um alerta para a preservação.

A participação da sociedade e o reconhecimento das culturas em seus aspectos materiais e imateriais somados à legislação patrimonial, nas recomendações e cartas internacionais trazem novas discussões para as cidades em transformação. A Carta de Veneza de 1964, em seu primeiro artigo, estende a noção de monumento histórico “às obras modestas que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural.” Essa mesma Carta apresenta o tema do ambiente urbano e da promoção da qualidade de vida, que vai ser incorporado nas Declarações e Cartas ao longo do século XX.<sup>4</sup>

Em 1975, um outro marco na legislação, o Manifesto de Amsterdã, discute a integração da política de conservação com o planejamento urbano e regional. Ressalta também como essencial a “descentralização e o reconhecimento das culturas locais”, bem como o “apoio da opinião pública” (Conselho da Europa, 1975). No Brasil, a Carta de Petrópolis de 1987 aborda os sítios históricos a partir de suas relações com a cidade e o cidadão, pensando no planejamento como forma de exercer a cidadania e cuidar da qualidade de vida, propondo a “reapropriação política do espaço urbano pelo cidadão” (IPHAN, 1987).

---

<sup>4</sup> Para uma compreensão sobre as Cartas e Declarações na perspectiva de ampliação do conceito e de discussão sobre o patrimônio como integrante do planejamento urbano e vinculado a uma sociedade ver o texto “Patrimônio ambiental urbano, cidade e memória: uma dimensão política da preservação cultural na década de 1980”, publicado no periódico Anais do Museu Paulista, de Andrea Tourinho e Marly Rodrigues, 2020.



Nesse contexto de debate internacional, a Constituição Federal promulgada em 1988 no Brasil procura traduzir em seus dois artigos a amplitude do tema, fazendo referência ao patrimônio de natureza imaterial, aos valores que contribuem para a construção da identidade dos grupos sociais no país, além de dar, como afirmam Tourinho e Rodrigues,

[...] um importante passo no caminho do exercício da responsabilidade coletiva ao integrar a comunidade como colaboradora do poder público na proteção do patrimônio cultural e do patrimônio ambiental, este definido como de uso comum, essencial à sadia qualidade de vida, e também entendido como direito (2020, p. 9).

Por fim, retomando a questão da cultura e da arquitetura vernacular, a Declaração de Sofia de 1996 e a Carta sobre Patrimônio Construído Vernáculo, elaborada pelo ICOMOS em 1999, somadas aos documentos elaborados pela Unesco (1989 e 2003<sup>5</sup>), tratam da inclusão destes bens materiais e seus correlatos do campo imaterial no rol de patrimônios culturais e no contexto do ambiente urbano e social em que se conectam. Segundo o *International Council of Monuments and Sites* (ICOMOS, 1999), a arquitetura vernacular representa na prática os conhecimentos tradicionais, mas precisa da participação da comunidade na construção, manutenção e promoção da preservação desta cultura. A Carta de 1999 ressalta o patrimônio construído vernáculo como um reflexo da “vida contemporânea” e “um testemunho da História da sociedade.” Ainda reforça:

O patrimônio construído vernáculo é a expressão fundamental da identidade de uma comunidade, das suas relações com o território e, ao mesmo tempo, a expressão da diversidade cultural do mundo. O patrimônio vernáculo é o meio tradicional e natural pelo qual as comunidades criam o seu habitat. Resulta de um processo evolutivo que inclui, necessariamente, alterações e uma adaptação constante em resposta aos constrangimentos sociais e ambientais (ICOMOS, 1999).

---

<sup>5</sup> Conferência Geral da UNESCO DE 1989, 25ª seção, realizada em Paris - definição e recomendações para identificação, conservação, salvaguarda, difusão, proteção e cooperação internacional da cultura tradicional e popular.

Conferência Geral da UNESCO DE 2003, 32ª seção, realizada em Paris - salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, respeito e sensibilização em todos os níveis de competência sobre sua preservação.

No Brasil, a presença da arquitetura vernacular na história da preservação e do reconhecimento desta como patrimônio, ainda está distante do esforço empregado na legislação. Dantas e Cabral (2022) ao avaliar sua aparição nas publicações do IPHAN entre os anos de 1930 e 2010 mostraram inserções pontuais sobre o tema da arquitetura indígena, sobre os mocambos do nordeste, a arquitetura herança da colonização portuguesa, a arquitetura dos imigrantes, todos eles em períodos específicos, principalmente quando figuras estrangeiras percorriam o país e relatavam, em desenhos e descrições minuciosas, as formas de viver no Brasil tão diverso.

Cientes de que: o campo do patrimônio tem buscado incorporar em sua legislação a abrangência da cultura e de suas manifestações no campo material e imaterial, em constante movimento; o patrimônio como fato social, ressalta a importância da participação social e da educação nos processos de reconhecimento e salvaguarda destes bens; a ampliação do entendimento do patrimônio desde o monumento até o conjunto urbano e suas relações com o planejamento urbano, permite valorizar o ambiente e a qualidade de vida; recorre-se ao conceito de patrimônio ambiental urbano para ampliar e sustentar os caminhos propostos.

Pensar o patrimônio ambiental urbano é, segundo propõe Meneses (2006) compreender a cidade como bem cultural, em suas três dimensões: como artefato, campo de forças e representação social. Apesar dos esforços realizados e das discussões pautadas a partir das formas de preservação de São Paulo e seus conjuntos urbanos, Tourinho e Rodrigues (2016), afirmam que as ações desenvolvidas não chegaram a consolidar uma nova metodologia, permanecendo como etapa inicial a identificação de bens segundo os critérios já estabelecidos nas fichas de Inventário. Assim, reforçam a importância de uma retomada do conceito, enfatizando seu caráter inovador, que “[...] ainda se mostra um conceito pertinente e atual na busca de proximidade entre as práticas de preservação e os anseios sociais de reconhecimento de identidades diversas.” (Tourinho e Rodrigues, 2016, p. 89).

Ressalta-se, aqui, a lacuna referente à pesquisa sociológica que revelaria os processos de apropriação e reconhecimento destes bens pela sociedade. E que responderia à proposta de Meneses (1978) de que o conjunto de informações

levantadas pudesse atender a uma “carga de significação” que “os torna aptos à elaboração de representações do meio ambiente urbano”. Esse caminho passa a ser uma tentativa de mostrar o impacto das mudanças no espaço urbano na memória social e sua potencialidade de formar a imagem e a representação deste território, diferenciando-o no contexto urbano mais amplo.

Esse entendimento nos orientou na organização do levantamento de dados junto à Vila Operária após algumas incursões no bairro e observações referentes ao cotidiano dos moradores, à ação do mercado imobiliário, às reminiscências em madeira, às conversas na rua e nos estabelecimentos comerciais que, em conjunto, vão revelando um território conectado às origens e com memórias que se consolidam em espaços de referência e em paisagens que guardam uma essência da cultura da madeira na região.

## **REPRESENTAÇÕES DA VILA OPERÁRIA**

A Vila Operária é um dos bairros de Maringá projetados por Jorge de Macedo Vieira em 1945. Localiza-se entre a Avenida Mauá, a Praça Rocha Pombo e a Praça Aylon Souza Naves e a Avenida Laguna, a leste do centro cívico da cidade, junto ao Parque do Ingá. Os lotes somaram 1434 lotes acrescidos dos espaços destinados à implantação das indústrias, após a Av. Mauá. A avenida Laguna, que ladeia o bairro, faz o contorno do parque do Ingá e pode ser observada na figura 3, que tem ao fundo a Zona 8 e a atual Praça das Américas.



*Figura 3: Final da Vila Operária, demonstrando ao fundo a atual Praça das Américas, localizada na zona 8. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal - Gerência de Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura/ Maringá/PR.*

O projeto urbano desenvolvido por Macedo Vieira definiu o traçado original da Vila Operária, delimitando um núcleo comercial no centro do bairro e um conjunto de áreas reservadas para edificações institucionais como igreja, escola e parque infantil, instituto profissional, campo de esportes, praça de lazer e hospital. O projeto ainda previu praças nas conexões das vias principais, onde havia canteiros centrais e faixas de rolamento maiores. A delimitação do bairro era clara, marcada pela avenida que lhe fazia o contorno e conectava o bairro à cidade, e o parque do Ingá, localizado à esquerda, que se tornou uma importante referência para o bairro. O projeto e sua efetiva implementação podem ser observados na Figura 4, onde se verifica a mudança no plano original com o loteamento das áreas destinadas ao uso institucional (Cordovil, 2010).

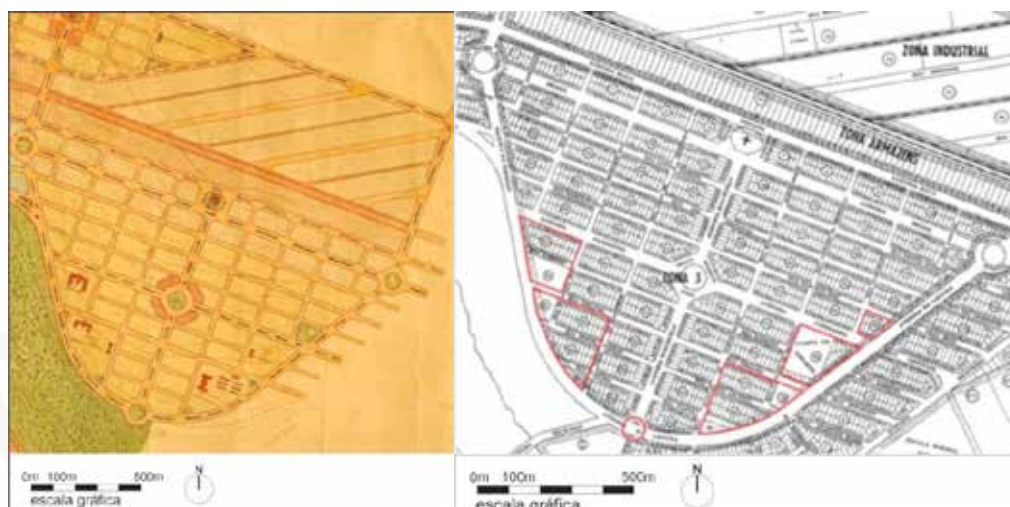


Figura 4: Trecho da proposta final do Engenheiro (à esquerda). Trecho do mapa da cidade de 1957 (à direita). Fonte: Cordovil, 2010. Retirado de Acervo DPH/PMSP e BCE/UEM.

As duas ruas com maior extensão, posicionadas em cruz onde o centro é definido por uma rotatória, conectam lotes retangulares com áreas entre 550 e 600 m<sup>2</sup>. Essas avenidas, nomeadas Riachuelo e Paissandu, se diferenciam das demais pela largura de sua caixa de rolamento e pela presença do canteiro central. São espaços de encontro e pontos de referência para o comércio e encontros dos cidadãos (Figura 5). Além desses setores, destaca-se como relevante para a ativação da memória do bairro o campo de futebol, ativo ainda hoje (Mendonça, 2011).



*Figura 5: Vista aérea da Vila Operária em 1960. Rotatória central, Av. Paissandu e o campo Brinco da Vila no canto inferior esquerdo, Av. Riachuelo, perpendicular, onde se localiza a maior edificação do bairro até o período - o Cine Horizonte. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal - Gerência de Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura/Maringá/PR.*

O projeto da cidade articula a topografia, as áreas de preservação e, especificamente, os setores urbanos de acordo com as atribuições que lhe são pertinentes, como a classe social que irá ocupar cada território. No caso da Vila Operária, destinada a população de média e baixa renda, o projeto cartesiano que impunha duas vias principais e uma série de vias secundárias, paralelas e perpendiculares entre si, permitiu que o bairro pudesse ser lido a partir de seus quadrantes conforme representado na figura 6. A posição do bairro também o qualificava como ponto de apoio à Zona 10, setor industrial que foi delimitado ao norte no projeto, e as avenidas que o delimitam permitem o acesso fácil à área rural

do município, duas razões para a ocupação do bairro pela população que vinha destes locais.



Figura 6: Representação da planta da Vila Operária a partir dos seus quatro quadrantes.  
Fonte: autores, 2023, sobre mapa disponível em [http://ftp.uem.br/Cartografia\\_Digital/Metronor/Maring%C3%A1/ZONAS/](http://ftp.uem.br/Cartografia_Digital/Metronor/Maring%C3%A1/ZONAS/).

Mas essa análise morfológica é cartesiana e, claro, importante para compreender o processo de formação do bairro. Somam-se a ela as percepções de sujeitos de referência para a cidade, como o ex-prefeito João Ivo Caleffi, João Laércio, historiador, e pioneiros que ainda permanecem no bairro. Para João Laércio, a divisão em quatro quadrantes é também uma maneira de classificar e distribuir a população, onde a parte sul foi sendo ocupada com a população de menor renda por um longo período.<sup>6</sup> O historiador ainda reflete sobre a arquitetura em madeira como um dos seis partidos arquitetônicos que compõem a Vila Operária e que permanecem até hoje no bairro, atendendo a diferentes classes sociais.

<sup>6</sup> Conversa realizada em 19 de outubro de 2022 no Teatro Kalil Haddad em Maringá, onde está instalada a Gerência de Patrimônio Histórico.

Para João Caleffi, que assumiu o cargo de prefeito em 2003, a Vila Operária é “um dos mais importantes bairros da cidade de Maringá”. Ainda que não tenha morado no bairro, suas lembranças remetem aos espaços por onde passou sua adolescência e que, ainda hoje, são representações do bairro para grande parte da população.

Foi na vila Operária, que fui trabalhar registrado, pela primeira vez na minha vida. [...] O colégio que estudei assim que cheguei de Marialva foi o colégio Estadual João XXIII, que ficava na avenida Monteiro Lobato, na divisa do bairro Aeroporto com a vila Operária. Outro lugar que marcou-me muito foi o Cine Horizonte. Onde eu ia assistir as sessões de filmes que passava ali, as vezes duplo, dois filmes seguidos. Nos fins de semana, geralmente aos domingos a tarde, ia as matinês no Cine Horizonte (Caleffi, 2018, s/p.).

### De perto e de dentro

Fazendo uso do título do artigo de Magnani (2002), e no intuito de não ignorar a investigação sobre a “apropriação social” destes elementos apresentados, conforme alerta Meneses (1978), serão apresentadas algumas especificidades do bairro, retratadas nas edificações e nos relatos de observação junto ao local e seus habitantes. A apropriação da cultura e o descarte da memória, o marketing urbano e a competição entre cidades, as paisagens descaracterizadas como resultado da homogeneização globalizante revelam a grande estratégia de promoção dos apagamentos da história e das estruturas espaciais que consolidam territórios únicos<sup>7</sup>.

A Vila Operária observada em seu cotidiano transmite em suas ruas, seus comércios e praças a simplicidade que lhe garantiu um caráter particular dentro da cidade de Maringá. As ruas dos quadrantes Q2 e Q3, pouco mais distante do parque do Ingá e do centro da cidade, são portadoras de histórias de famílias que se formaram e cresceram juntamente com o bairro. Com calçadas largas e asfalto, essas ruas ainda preservam na paisagem reminiscências da arquitetura em madeira que representou a primeira ocupação do bairro.

---

<sup>7</sup> Zukin (2000) e Arantes (2009) alertam para a homogeneização causada pela “erosão da localidade”, a perda das subjetividades, a fragmentação das relações sociais, a descaracterização da unidade e da identidade que permeiam os conceitos de modernidade desde o processo de globalização.



Em uma aproximação ao segundo quadrante observam-se características específicas como o conjunto que se preserva entre as Ruas Neo Alves Martins e Marcílio Dias. A figura 7 representa o recorte do bairro e os levantamentos das edificações em madeira, realizados nos períodos de 2015 e 2023. Uma caminhada desde a Avenida Riachuelo permite mergulhar na paisagem de uma cultura da madeira, que reflete a cidade em seus primórdios e que atribui um caráter singular ao bairro. O trajeto, ladeado por um conjunto em madeira conservado e em uso, se completa pela vegetação densa nas calçadas largas e pela pavimentação das ruas, ainda em paralelepípedo.



*Figura 7: Identificação das edificações em madeira em dois momentos, 2014 e 2023.  
 Fonte: levantamentos realizados pelo grupo de pesquisa LAPHA e pela pesquisadora com modificações da autora, 2023.*

As edificações, de uso familiar, ocupam os grandes lotes (Figuras 8 e 9) demarcados já no projeto original da cidade, permitindo um quintal com árvores e espaços de

descanso na parte da frente e uma nova edificação na parte dos fundos. A rua permite que se comuniquem paisagem e memória ao se resgatar as lembranças de tempos vividos e uma arquitetura em madeira que reforça a paisagem local.



*Figura 8: Quadra 42 – Edificação localizada no segundo quadrante da Vila Operária - Lote 17: Rua Marcílio Dias. Terreno de 580 m<sup>2</sup>, edificação com 95,80 m<sup>2</sup>. Projeto aprovado na Prefeitura Municipal de Maringá em 1963. Fonte: registros dos autores, 2022.*



*Figura 9: Edificação localizada no segundo quadrante da Vila Operária - Quadra 44 – Lote 15: Rua Marcílio Dias. Terreno de 580 m<sup>2</sup>, edificação com 67,60 m<sup>2</sup>. Projeto aprovado na Prefeitura Municipal de Maringá em 1973. Fonte: registros dos autores, 2022.*

Para Meneses,

[...] a cidade culturalmente qualificada é boa para ser conhecida (pelo habitante, pelo turista, pelo que tem aí negócios a tratar, pelo técnico, etc.), boa para ser contemplada, esteticamente fruída, analisada, apropriada pela memória, consumida afetiva e

identitariamente, mas também, e acima de tudo, é boa para ser praticada, na plenitude de seu potencial (2006, p. 39).

Na Vila Operária, o cotidiano e os afazeres se refletem no movimento que se observa nas ruas, nas relações de vizinhança e nas apropriações dos espaços públicos, calçadas, praças e canteiros centrais. Os pontos de referência, normalmente comércios, estão presentes no bairro desde sua fundação e são eventualmente citados em conversas informais como âncoras da história do bairro. Esses padrões de ocupação do território, reconhecidos também pela arquitetura em madeira, compõem um conjunto de valores que emana da própria comunidade local e fortalecem o sentido de existência da Vila Operária, como exemplificam as casas das Figuras 8 e 9 observadas, entre outras que ainda se mantem conservadas e regularizadas junto aos órgãos municipais, mesmo que hoje estejam ocupadas por inquilinos que sutilmente se apropriam da história da casa e do bairro (Figura 10).



*Figura 10: Edificação localizada na quadra 29, lote n. 09, na rua Neo Alves Martins.  
Fonte: registros dos autores, 2022 e 2024.*

A casa localizada na quadra n. 29, lote 09 com 600m<sup>2</sup>, foi construída em 1960, e teve seu projeto regularizado em 1976, totalizando uma área de 99,50 m<sup>2</sup>. A casa hoje está alugada e é herança de família. Os filhos, proprietários e herdeiros, moram em São Paulo e uma senhora, conhecida da família, mora no mesmo terreno, em uma casa dos fundos, tomando conta do espaço. O locatário é jovem e mantém a casa no mesmo estilo, ocupando a varanda sempre que tem um horário livre, o que permitiu que conhecesse os vizinhos próximos.

Grupos de pessoas até quarenta anos tem ocupado algumas destas edificações que estão disponíveis para aluguel, enquanto proprietários, esses em sua maioria com mais de 60 anos, guardam na memória a história do bairro e suas dificuldades, valorizando ainda mais sua moradia, como pode ser visto nas duas imagens de 2022 e 2024 de uma edificação na Rua Neo Alves Martins, cuja proprietária se mantém ativa e não tem intenção de vender, apesar de já ter recebido inúmeras propostas de construtoras. A casa na rua Neo Alves Martins (Figura 11) é um exemplar de 1960 que se mantém com a mesma família. O terreno recebeu outras edificações que atualmente estão alugadas pela proprietária. As imagens demonstram os cuidados que a edificação recebeu ao longo do último ano, conservando seu aspecto original e valorizando ainda mais sua presença na rua.



Figura 11: Edificação quadra 30, lote 11 – Rua Neo Alves Martins.  
Fonte: registro dos autores, 2022 e 2024.

Em contrapartida, o que vem alterando drasticamente a paisagem do bairro é a presença de inúmeras incorporadoras que, diariamente, negociam lotes, removem edificações e logo instalam seus tapumes indicando um novo edifício, permitido em alguns setores do bairro desde a Lei 1736/83 que transformou o primeiro quadrante em Zona Comercial, onde edificações em madeira foram proibidas (Beloto, 2004). Entre os anos 1980 e 1989 foram 35 projetos de edifícios de múltiplos pavimentos aprovados para o bairro. Já em 1991, a Lei Complementar 03 traz alterações para as ruas apresentadas, Neo Aves Martins e uma parte da Marcílio Dias, que passam a ser

eixos de comércios e serviços, e aos poucos alteram o caráter destas vias no bairro<sup>8</sup> (Mendonça, 2011).

## DISCUSSÕES

Nesse campo do conhecimento, o do patrimônio ambiental urbano, tendo a arquitetura vernacular em madeira como objeto de representatividade do bairro, o papel da cultura e de seu entendimento no cerne da vida cotidiana é premissa básica. Nesse sentido é que a gestão do patrimônio ainda aponta falhas, por atribuir aos edifícios um uso cultural necessário para que ele se torne então apropriado ao rol de bens de valor histórico e cultural. O resultado desse processo são inúmeros bens que perdem seu significado inato, como habitação por exemplo, “como se as qualidades reconhecidas nesses edifícios não pudessem ser contaminadas por usos ‘menos nobres’ atribuídos ao trabalho e ao cotidiano” (Meneses, 2006, p. 38).

A partir do contexto em que se percebe o bairro no conjunto da cidade, aproximar o olhar para dentro da Vila Operária é um caminho frutífero para se recordar de histórias pessoais e coletivas. Esse caminho, ancorado na etnografia, proporciona o despertar dos significados e o reconhecimento de valores que se fortalecem com a interação social. Esse olhar atento também alerta os usuários do espaço, estimulando um despertar para sua própria morada e, assim, para um novo entendimento sobre seu lugar na cultura local, o que pode promover o reconhecimento de uma identidade e de um sentimento de pertencimento até então não percebido.

Articular planejamento urbano e preservação está no cerne dessa discussão, trazendo a cultura para o cotidiano e desprendendo-se do conceito elitista que ela carrega por séculos. Possibilita ampliar a percepção de toda a comunidade para algo que está próximo a ela, que conta sua história e do qual ela pode se apropriar

---

<sup>8</sup> Irene Mendonça (2011) desenvolveu um trabalho de mestrado sobre a Vila Operária e as mudanças na paisagem do bairro como um todo, com destaque para o efeito da legislação urbanística no bairro e as inúmeras alterações pelas quais ela passou em um curto período. Merece atenção também o trabalho de Gislaíne Beloto (2004) intitulado Legislação urbanística: instrumento de regulação e exclusão territorial - considerações sobre a cidade de Maringá.

sem ressalvas ou constrangimentos. Ao caminhar em direção ao habitante, ressaltando suas preocupações e sua maneira de usufruir do espaço onde vive, menos as práticas de mercado podem impor os “usos culturais” que consideram pertinentes àquele território.

O resgate dos valores culturais que habitam o cotidiano da sociedade deve fazer parte do discurso sobre a questão urbana, e a ausência dos atores sociais que efetivamente ocupam esses espaços nas decisões de planejamento, deve ser combatida. A cultura generalizada, que é característica da modernidade, faz repensar quais fatores atuam na preservação do vernacular, das culturas e comunidades e suas potencialidades a favor da continuidade de lugares de história e memória nas cidades.

A memória é ingrediente importante na perspectiva de perto e de dentro, está vinculada à sociedade e é “de onde se projetam as significações que vão enformar as representações da cidade” (Meneses, 1978). A memória aproxima o sujeito do seu passado e do seu presente, ao mesmo tempo é fonte que conduz o enfrentamento entre o que preservar e as demandas do presente. A preservação a partir do entendimento de sua sociedade e das formas como se apropria de sua cidade é um caminho frutífero para o reconhecimento do patrimônio ambiental urbano “que não se queira reificado, reduzido a coisas (sacralizado como os monumentos históricos ou arquitetônicos), [...] independente dos homens que as produziram [...]” (Meneses, 1978).

Na Vila Operária, fazer ver as reminiscências é uma forma de trabalhar com a memória e construir novos sentimentos nos seus habitantes. Possibilitar que eles reconheçam nesses espaços suas histórias, através da representação que reúne imagens, discursos e memórias é um grande desafio. Esse conjunto de informações precisa encontrar campo para o debate nas esferas da municipalidade, em um esforço constante de aproximar os órgãos do patrimônio cultural e do planejamento urbano entre si e com a sociedade, seus habitantes, de maneira a proteger um ao outro, fortalecendo suas decisões e enriquecendo a cultura que emana de suas comunidades.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ARANTES, O. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 11-74.
- GIL, Javier Pérez. A conceitualização cultural da arquitetura vernácula (e algumas anotações sobre o vernáculo atual brasileiro). In: SANT'ANNA, Marcia; REZENDE, Marco Antônio Penido (orgs.). *Olhares contemporâneos sobre arquitetura vernáculo/popular*. Salvador/ Belo Horizonte: EDUFBA/ Editora UFMG, 2022, p. 29-50.
- OLIVER, P. *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- VELLINGA, Marcel. Uma ou duas lições da arquitetura vernacular em tempos de apocalipse moderado. In: SANT'ANNA, Marcia; REZENDE, Marco Antônio Penido (orgs.). *Olhares contemporâneos sobre arquitetura vernáculo/popular*. Salvador/ Belo Horizonte: EDUFBA/ Editora UFMG, 2022, p. 17-28.
- WAISMAN, M. *O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ZANI, Antônio Carlos. *Arquitetura em madeira*. Londrina: Eduel, 2013.
- ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES, A. *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, 2000, p. 80-103.

## Trabalhos acadêmicos

- ARIAS NETO, J. M. *O Eldorado, Londrina e o norte do Paraná – 1930/1975*. 1993. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1993.
- BELOTO, G. *Legislação urbanística: instrumento de regulação e exclusão territorial - considerações sobre a cidade de Maringá*. 2004. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2004.
- CORDOVIL, F. *A aventura planejada: engenharia e urbanismo na construção de Maringá, PR - 1947 a 1982*. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.
- HOFFMANN, Alessandra. *Registrar para preservar: a arquitetura em madeira na cidade de Maringá/PR*. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa Integrado de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, UEM/UEL, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015.

MENDONÇA, Irene. *A evolução urbana: o caso da zona 3 em Maringá*. 2011. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Urbana, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011.

### Artigo de revista

DANTAS, S. M.; CABRAL, R. C. A arquitetura popular na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Anais do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 30, p. 1-60, 13 jun. 2022.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. et al. A cidade como bem cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano. [Debate]. *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: IPHAN, 2006.

\_\_\_\_\_. Patrimônio ambiental urbano: do lugar comum ao lugar de todos. *CJ Arquitetura*, São Paulo, n. 19, p. 45-46, 1978.

TOURINHO, Andrea de Oliveira; RODRIGUES, Marly. Patrimônio ambiental urbano: uma retomada. *Revista CPC*, São Paulo, n. 22, p. 70-91, jul./dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Patrimônio ambiental urbano, cidade e memória: uma dimensão política da preservação cultural na década de 1980. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 28, p. 1-32, 2020.

### Matéria de jornal

FOLHA DO NORTE DO PARANÁ. Editores Dutra, Assis & Cia Ltda. Ano VII, n. 2127, 08 de março de 1970. Jornal digitalizado disponível na Gerência de Patrimônio Histórico de Maringá, 2024.

### Legislação

CONSELHO DA EUROPA. Congresso do Patrimônio Arquitetônico Europeu. *Declaração de Amsterdã*. Amsterdã: Conselho da Europa, 1975.

ICOMOS. CONSELHO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS E SÍTIOS. *Carta sobre o Patrimônio Vernacular Edificado*. Curitiba: Icomos, 1999.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Carta de Petrópolis*. Petrópolis: IPHAN, 1987. Disponível em:  
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Petropolis%201987.pdf>



### Fontes eletrônicas e sites

CALEFFI, J. I. Vila Operária – memória da cidade. Publicado em: 09/08/2018.

Disponível em: <https://www.linkedin.com/pulse/vila-oper%C3%A1ria-mem%C3%B3ria-da-cidade-jo%C3%A3o-ivo-caleffi/?published=t>. Acesso: 20 mar. 2024.

PREFEITURA MUNICIPAL de Maringá. Mapas da cidade por zonas. Disponível em:

[http://ftp.uem.br/Cartografia\\_Digital/Metronor/Maring%C3%A1/ZONAS/](http://ftp.uem.br/Cartografia_Digital/Metronor/Maring%C3%A1/ZONAS/). Acesso: 2022.



# **Bacurau: entre permanências e rupturas de representações no Nordeste**

***Bacurau: entre rupturas y permanencias de  
representaciones del Noreste de Brasil***

***Bacurau: between ruptures and permanences  
of representations of the Northeast Brazil***

***Ana Bárbara Machado Rodrigues***

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo  
(IAU-USP), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível  
Superior (CAPES), São Carlos, Brasil. anabarbararodrigues@usp.br*

***Marina Lages Gonçalves Teixeira***

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo  
(IAU-USP), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível  
Superior (CAPES), São Carlos, Brasil. marinalages@usp.br*

***Paulo César Castral***

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo  
(IAU-USP), São Carlos, Brasil. pcastral@usp.br*

## Resumo

O artigo tem por objetivo discutir as representações do Nordeste, entre rupturas e permanências, por meio do filme *Bacurau*. Utiliza uma abordagem de método qualitativo, a partir da ferramenta da análise fílmica, percorrendo representações da natureza, de poder e cultura mostradas em *Bacurau*, relacionando-as à discussão sobre a “invenção do Nordeste”.

**Palavras-Chave:** Bacurau. Nordeste. Representação. Cinema. Análise fílmica.

## Resumen

El artículo tiene como objetivo discutir las representaciones del Noreste de Brasil, entre rupturas y permanencias, a través de la película *Bacurau*. Se utiliza un método cualitativo, utilizando la herramienta del análisis cinematográfico, recorriendo representaciones de poder, naturaleza y cultura mostradas en *Bacurau*, relacionándolas con la discusión sobre la “invención del Noreste”.

**Palavras-Clave:** Bacurau. Noreste del Brasil. Representación. Cine. Análisis cinematográfico.

## Abstract

The article aims to explore the representations of the Northeast Brazil, between ruptures and permanences, using the film *Bacurau*. It employs a qualitative method approach, utilizing the tool of film analysis, going through representations of power, nature and culture shown in *Bacurau*, relating them to the discussion about the “invention of the Northeast”.

**Keywords:** Bacurau. Northeast Brazil. Representation. Cinema. Film analysis.

## INTRODUÇÃO

**C**ontemplado pelo Prêmio do Júri no renomado Festival de Cannes em 2019, *Bacurau* é um longa-metragem ficcional co-dirigido pelos pernambucanos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles<sup>1</sup>. A história do filme gira em torno de uma comunidade ficcional no interior do Nordeste que vê sua dinâmica cotidiana interrompida por acontecimentos distópicos. Depois de literalmente sumir no mapa, toda a comunidade de Bacurau<sup>2</sup> entra em estado de alerta com a chegada de dois forasteiros vindos do Sudeste. A serviço de um grupo de estrangeiros interessados em promover uma verdadeira caçada humana como forma de diversão e competição, a dupla de sudestinos é convocada para descobrir mais informações a respeito do lugar.

Assim como tantas outras obras, *Bacurau* mobiliza temas bastante conhecidos e recorrentes nas ficções que tratam do Nordeste – é o caso, por exemplo, da seca, da

---

<sup>1</sup> Parceiros de longa data, trabalharam juntos em outros filmes: o curta-metragem *Recife frio* (2009) e os longas *O som ao redor* (2013) e *Aquarius* (2016).

<sup>2</sup> A fim de evitar a repetição excessiva de alguns termos, e considerando que Bacurau é o nome que dá título ao filme, optamos por diferenciar lugar e obra por meio da escrita. Se escrito em fonte regular – Bacurau –, estamos nos referindo ao lugar, à comunidade. Se escrito em fonte itálica – *Bacurau* –, estamos nos referindo à obra cinematográfica.

violência e do cangaço – ao mesmo tempo em que explora questões pouco esperadas dentro de um discurso já tão consolidado a respeito desta região. Diante de um Brasil dividido entre Norte e Sul, imaginário ainda tão presente nos dias de hoje e que é reiterado no filme (Villaça, 2019), a narrativa traz os aspectos da vida de uma comunidade fictícia no sertão do país. Apesar de invisível geograficamente, Bacurau está inserida em uma rede global e faz do uso das tecnologias de comunicação um fato cotidiano. Ao contrário do que se pode imaginar, essa dinâmica não aponta para um apagamento da identidade local; em vez disso, a comunidade é retratada como consciente, articulada e engajada na manutenção das histórias e memórias de seu passado.

Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo discutir a representação do Nordeste a partir da análise do filme *Bacurau*, no qual buscamos identificar as permanências e rupturas em relação ao discurso historicamente consolidado. Para isso, adotamos o método de pesquisa qualitativa numa aproximação com a abordagem da Teoria Fundamentada em Dados, utilizando como principal ferramenta a análise fílmica. Nomeada originalmente como *Grounded Theory*, essa abordagem teórica foi proposta pelos sociólogos Barney Glaser e Anselm Strauss entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970. Em síntese, ela sugere que a teoria deve emergir a partir do próprio processo analítico – não antes –, de modo que as informações extraídas de um objeto de estudo e a teoria a respeito delas devem se manter em constante relação ao longo de todo o processo de pesquisa (Groat; Wang, 2013).

Em primeiro lugar, é fundamental que se diga sobre a diferença entre a crítica e a análise fílmica. De certa forma, a crítica faz uso de uma análise dirigida para atingir seu objetivo que é, por fim, atribuir um juízo de valor a respeito do objeto fílmico. A análise, por outro lado, tem a finalidade de informar sobre o filme, produzir conhecimento a partir dele (Penafria, 2009; Aumont; Marie, 2013). Neste trabalho, conforme sugerem Vanoye e Goliot-Lété (1994), assumimos que analisar um filme pressupõe decompor a obra em elementos menores para, só depois, reconstruí-la na busca por compreender que tipo de fio amarra as partes e forma o todo significante. Tendo em vista que são diversos os tipos de elementos que constituem um filme e

diversas também as combinações de instrumentos que podem ser aplicadas (Aumont; Marie, 2013), aqui nos voltamos especialmente aos elementos narrativos e visuais, e sobre eles adotamos instrumentos descritivos, citacionais e documentais<sup>3</sup>. Interessa ao presente artigo buscar nesses elementos, por meio das ferramentas descritas acima, representações de espacialidades, em suas diversas escalas – da paisagem ao interior das casas –, que problematizam os sentidos do território na constituição de um imaginário acerca do Nordeste.

Muito se discute a respeito da legitimidade de usar dados exteriores aos filmes para analisá-los. Por um lado, há os que encaram o filme como uma entidade autônoma, que deve ser vista apenas internamente; por outro, há aqueles que consideram que a análise deve ser alimentada por dados que situam a obra em sua conjuntura (Aumont; Marie, 2013). O que se coloca em pauta nessa discussão é em que medida o processo de análise vela as possibilidades semânticas geradas a partir das estruturas significantes próprias das obras. Como aponta Susan Sontag (1977, s/p), “*in place of a hermeneutics we need an erotics of art*”. Neste caso em específico, dado o contexto em que o próprio trabalho se desenvolve – o campo da Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo –, acreditamos ser fundamental que as relações entre o filme e outras referências – como, neste caso, informações a partir de uma perspectiva histórica e textos da crítica especializada – se dêem a partir das questões que a própria obra suscita. Procuramos evitar que o campo de conflitos, próprios da fruição fílmica, esteja a serviço da comprovação e ilustração de uma teoria externa à obra.

Aqui, dividimos essa análise em cinco tópicos: os dois primeiros – *Pensar o Nordeste, pensar um arquivo de imagens e enunciados* e *Em algum lugar do Nordeste, entre a Paraíba e o Pernambuco* – localizam Barra e *Bacurau* nas representações dos territórios e paisagens do Nordeste brasileiro; os seguintes – *Lugares de permanência*

---

<sup>3</sup> Instrumentos descritivos são aqueles que fornecem uma descrição minuciosa dos elementos compositivos e servem a uma espécie de escolha de segmentação do filme; instrumentos citacionais, por sua vez, são excertos do filme e têm o objetivo de “oferecer um *objecto* de tamanho mais manejável, que se preste melhor ao comentário analítico”; por fim, instrumentos documentais são dados externos ao filme, usados para fundamentar a análise fílmica e fortalecer as hipóteses a seu respeito (Aumont; Marie, 2013).

e *Rupturas* – enumeram as imagens de Bacurau que evocaram reconhecimentos e/ou novas visões desse Nordeste representado e, por fim, *Últimas considerações*.

Convém, ainda, mencionar que as reflexões deste trabalho tem origem nas discussões mobilizadas em duas pesquisas distintas desenvolvidas no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo: *Sertão Piauí: a construção do sertão piauiense a partir da literatura de viagem*, desenvolvida pela doutoranda e pesquisadora Marina Lages Gonçalves Teixeira, piauiense, arquiteta e urbanista; e *Imagens do Nordeste: representação da paisagem na filmografia de Glauber Rocha*, desenvolvida pela mestrandia Ana Bárbara Machado Rodrigues, piauiense, arquiteta e urbanista, orientada pelo professor doutor Paulo César Castral. É desse ponto de vista que partem as análises a seguir apresentadas<sup>4</sup>.

## **PENSAR O NORDESTE, PENSAR UM ARQUIVO DE IMAGENS E ENUNCIADOS**

Seja no oeste de Pernambuco, como na ficção, seja na comunidade rural Barra, em Parelhas (RN), onde foi filmada, a fictícia Bacurau é adotada pelos diretores como paisagem e representação do Nordeste. Em geral, pensar essa região pressupõe que se imagine uma série de imagens, signos, ideias e discursos um tanto quanto rígidos e por vezes estereotipados no imaginário coletivo nacional. Trata-se de “um arquivo de imagens e enunciados, um estoque de ‘verdades’” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 32) que atravessa e contamina as relações sociais e de poder, a cultura, a economia e a própria geografia. Esta última, por exemplo, é bastante associada e resumida a duas paisagens: ao litoral, com suas praias paradisíacas, ou ao sertão, com seu chão seco castigado pelo sol. Acontece que quando falamos de Nordeste estamos nos referindo a uma área que abarca quatro biomas e que hoje é formada por nove estados que ocupam mais de um milhão e meio de quilômetros quadrados (IBGE, 2021). Por si só, essa vastidão territorial confirma a complexidade da questão, mas,

---

<sup>4</sup> Uma parte deste trabalho foi abordada e apresentada – com direito a publicação no caderno de resumos e nos anais do evento – no Colóquio Internacional Imaginários: Construir e Habitar a Terra (ICHT) / Imaginários Urbanos, realizado na cidade de São Paulo (SP) de 30 de outubro a 1 de novembro de 2023 (Rodrigues; Teixeira, 2023, 2024).

para além disso, “a região não é a expressão direta de uma realidade geográfica, embora esta seja um importante determinante de sua existência” e esse Nordeste não esteve lá desde sempre (Bernardes, 2007, p. 43), uma vez que suas fronteiras foram historicamente disputadas e modificadas.

No que diz respeito às categorias espaciais, é comum que a região seja tratada como um espaço natural, um objeto fixo que não precisa ser discutido ou questionado sob o ponto de vista dos acontecimentos históricos. Para Albuquerque Júnior (2008), essa ideia desconsidera o fato de que os espaços são vivos e praticados, ou seja, respondem ao tempo e aos “investimentos de poder, de saber e de desejo” dos indivíduos que o dominam e ocupam. Assim, é preciso ter em vista que uma região – seja ela qual for – é sempre um recorte espacial

[...] sustentado, explicado, justificado, legitimado por dadas formas de saber, que se materializam em ações e discursos, práticas discursivas e não-discursivas. A região é, em grande medida, fruto dos saberes, dos discursos que a constituíram e que a sustentam (Albuquerque Júnior, 2008, p. 58).

Partindo dessa premissa, e por meio de um extenso levantamento dentre as mais diversas formas de representação – na literatura, na música, na pintura, e no cinema, por exemplo –, Albuquerque Júnior (2011) cunha como “invenção do Nordeste” todo o processo histórico e cultural que teve início no final dos anos 1910, se desdobrando ao longo das décadas seguintes, e instituiu esta região. Com a ideia de invenção, o autor procura deixar evidente que o Nordeste foi gestado não apenas pela sua instituição no sentido oficial, ou seja, para além daquilo que a recortou enquanto unidade territorial e política há muitos outros fatos. A repetição constante de alguns enunciados – como o da miséria, da secura, da escassez e da ignorância, por exemplo – contribuiu com a consolidação de todo um imaginário e fez com que o Nordeste – e junto com ele o nordestino – passasse a ser visto como uma “pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica” do país.

No correr do tempo e da história, esse conjunto de imagens sofreu muitos deslocamentos e reelaborações, muitas delas provocadas e questionadas por meio das artes. A partir dos anos 1930, as manifestações literárias e artísticas de um modo



geral foram mobilizadas a fim de que o Nordeste tivesse suas contradições desveladas e a figuração plana desta região fosse colocada em xeque em função da complexidade dos processos históricos, econômicos, políticos, sociais e culturais que constituíram o Brasil enquanto nação. Nesse sentido, de acordo com Albuquerque Júnior (2011, p. 208) as “terríveis imagens do presente” serviriam de “ponto de partida para a construção de uma miragem futura, de uma espacialidade imaginária que estaria no amanhã, de um espaço da utopia”. Para isso, é claro, houveram grandes contribuições do cinema, especialmente a partir dos anos 1960 com o movimento Cinema Novo, tendo destaque a obra de Glauber Rocha que, a propósito, é tão citada quando se trata do filme *Bacurau*.

## **EM ALGUM LUGAR DO NORDESTE, ENTRE A PARAÍBA E O PERNAMBUCO**

Pertencente ao município de Parelhas, localizado a mais de 300 quilômetros da capital do Rio Grande do Norte, o povoado Barra foi o lugar escolhido para ambientar o longa-metragem *Bacurau*. Um dos nove estados da região Nordeste do Brasil, o Rio Grande do Norte fica localizado exatamente na sua extremidade nordeste; a oeste faz fronteira com o estado do Ceará, ao norte e a leste é banhado pelo Oceano Atlântico, e ao sul, onde está situada Parelhas, faz fronteira com o estado da Paraíba.

Esta localização não é um dado qualquer, ela nos é informada logo no início do filme, quando uma imagem vista a partir do “espaço sideral” se aproxima lentamente da porção nordeste do Brasil e nos leva até uma “cidade do interior” – assim como na canção *Não identificado*, que abre o filme<sup>5</sup> –, que logo em seguida é apresentada por meio de uma longa estrada sem acostamento, ladeada por uma vegetação verde. Enquanto um caminhão-pipa percorre a estrada e desvia dos buracos, surgem na tela as legendas que dizem onde e quando a história se passa: no “Oeste de Pernambuco”, “daqui a alguns anos”.

---

<sup>5</sup> A propósito, outro símbolo mencionado na música aparece mais tarde na trama: sob a forma de um ‘disco voador’, um drone comandado pelos alienígenas – os estrangeiros, aqueles que pertencem a outros mundos – invade Bacurau.

A organização de Parelhas não destoa da realidade de muitas outras cidades interioranas do Brasil, onde quase 70% dos municípios possuem menos de 20 mil habitantes e são rodeados por povoados rurais com menos de 100 habitantes (IBGE, 2021), assim como é o povoado de Barra. Ancorando a narrativa nesta realidade, e a fim de manter uma certa verossimilhança em relação a ela, os realizadores do filme optaram não apenas por convidar seus moradores a participarem como atores no longa-metragem, mas também por manter na comunidade Bacurau alguns aspectos estruturais e estéticos de Barra.

Em vários momentos do filme podemos ver a rua principal que Barra compartilha com Bacurau. De fato, trata-se da única rua de terra do povoado, onde estão distribuídas as edificações: as casas, a igreja, o museu, a escola, o bar e o posto de saúde, todos de uma arquitetura simples, erguidas na continuidade de saberes vernaculares. É também nesta rua onde vemos os indícios de um cotidiano: as cadeiras de metal e espaguete distribuídas pelas calçadas, os bancos de tora de madeira rústicos e as motos estacionadas à sombra do *neem*<sup>6</sup>, por exemplo (Figura 1). A propósito, são esses os elementos que, somados aos fatos narrativos, nos dizem e reforçam ao longo de todo o filme que é ali, na rua, na calçada, no espaço compartilhado, onde se dá e resiste a sociabilidade da pequena comunidade.

---

<sup>6</sup> Espécie de árvore invasora de origem indiana; possui folhas pontiagudas e aroma marcante. Graças à sua característica de rápido crescimento e propagação, é massivamente utilizada em zonas urbanas com o objetivo de sombrear calçadas e fachadas e, por isso mesmo é muito encontrada e reconhecida hoje como um novo elemento da paisagem nordestina – sobretudo nos estados do Maranhão e Piauí, mas também no Rio Grande do Norte. Na publicação de Gabriela dos Santos e Juliano Fabricante (2020) é possível consultar um mapa que demonstra o grau de invasibilidade e recorrência do *neem* nos estados nordestinos.



Figura 1: Da esquerda para a direita e de cima para baixo: o mapa de Bacurau; a rua, o aspecto das casas e a motocicleta à sombra da árvore; a rua, o museu e a igreja ao fundo; o mobiliário nas calçadas e o neem. Fonte: Bacurau (2019).

Do ponto de vista da paisagem natural, ainda que ela tenha sido imposta pela escolha do pequeno povoado em Parelhas como locação – ou tenha sido ela própria um dos motivos desta escolha –, o filme mostra algo de relevante a respeito da caatinga, que corresponde a 96% do território rio-grandense-do-norte. Estamos habituados às imagens já tão cristalizadas que são usadas para representar a caatinga na literatura, na pintura, na música e muito fortemente no cinema: em geral, uma paisagem árida, estéril e arenosa, de terra rachada e vegetação rasteira, contorcida e seca. O que é apresentado por meio do filme *Bacurau*, no entanto, vai além das cactáceas. A obra explora uma paisagem de topografia complexa, uma terra fértil, úmida, verde e diversa, com grandes maciços de árvores frondosas (Figura 2).



Figura 2: Aspectos da paisagem natural em Bacurau. Fonte: Bacurau (2019).

## LUGARES DE RECONHECIMENTO

Basta conhecer minimamente o país para reconhecer na estrutura de Bacurau semelhanças com outros tantos povoados espalhados pelos sertões de todo o Brasil, não apenas no Nordeste. Barra foi escolhida dentre várias outras opções de locações entre quatro estados nordestinos, e pouco foi modificada para dar lugar à Bacurau: apenas a casa da taipa de Damiano (Carlos Francisco) e sua estufa de plantas foram construídos para a filmagem, e uma das residências foi transformada no Museu Histórico de Bacurau, que foi ocupado com objetos dos próprios moradores locais. A escola, a igreja, o museu, o posto de saúde, o cemitério, o prostíbulo, o bar – que é também quitanda e açougue – e até mesmo um ônibus abandonado que virou horta comunitária, todos eles têm papel fundamental na construção da narrativa. São instituições, reais ou simbólicas, que reforçam aquilo que acreditamos ser um dos principais argumentos do filme: a vida em Bacurau é, acima de tudo, comunitária (Bentes, 2019).

Ainda que não ganhem tanto destaque ao longo do filme, afinal de contas a vida – no seu sentido mais amplo e coletivo – em Bacurau acontece fora dos ambientes privados, as casas trazem consigo elementos e aspectos que têm a capacidade de nos provocar momentos de reconhecimento e identificação diante daquilo que vemos na tela. Cenas como a de uma fresta de luz que entra pelos buracos nas telhas de uma

casa sem forro, cadeiras de espaguete nas calçadas das casas, lençóis de cama rendados, janelas de veneziana, cômodos separados por tecidos estampados pendurados no vão das portas, cobogós, pratos e xícaras de vidro âmbar, móveis de cozinha modulados, espelho com moldura de plástico na cor laranja; tudo remete a uma cultura material acessível e popular.

De todos esses lugares que nos ajudam a ver e conhecer o povoado Bacurau, o museu é um dos que merece uma menção mais detalhada nesta análise: com uma fachada revestida por pedras, uma pequena platibanda, uma estreita porta e uma única janela – ambas em madeira pintada de um vermelho já desbotado pelo tempo –, a edificação de arquitetura simples, porém singular no conjunto, abriga o Museu Histórico de Bacurau, conforme nos dizem as letras pintadas à mão sobre um fundo branco (Figura 3). Em um dos momentos mais cruciais da narrativa, os visitantes sudestinos, os primeiros forasteiros que chegam, são convidados a conhecê-lo e fazem pouco caso do lugar. O espaço interno e seu acervo só são revelados ao espectador mais adiante, quando outro forasteiro, agora um dos estrangeiros, adentra em busca de algum sinal da população.



Figura 3: Museu Histórico de Bacurau. Fonte: Bacurau (2019).

A essa altura é possível perceber que o povo atribui ao museu uma função primordial: aquele é o espaço onde se consolida a representação de si (comunidade)

para o outro (estrangeiro). Até mesmo aquele que assiste ao filme e se reconhece no povo de Bacurau, só tem acesso a uma representação mais elaborada da comunidade a partir do momento em que conhece o museu, situação em que se inicia a constituição de sentido que, de certa forma, a define, por meio dos símbolos que ela própria elege para se fazer representar.

Afinal de contas, o museu de Bacurau é o ícone mais forte de uma comunidade que conhece e preserva a história de seu passado como forma de manutenção da própria existência. Ali estavam preservados e guardados objetos como ferramentas de trabalho, carcaças e chocalhos de animais, baús, máquinas de costura e outros utensílios domésticos, ferros de marcar caprinos e bovinos, imagens de cunho religioso, páginas de jornais e fotografias de época (Figura 3); objetos recorrentes em vários museus dedicados à história de uma localidade.

No entanto, dentre os itens expostos no Museu Histórico de Bacurau, dois conjuntos se destacam: representações relacionadas ao cangaço e um acervo de “armas *vintage*”, conforme descreve um dos estrangeiros. No primeiro, o destaque fica por conta de uma das célebres fotografias de Lampião e seu bando mortos depois de uma emboscada em Sergipe no ano de 1938, de autoria desconhecida. Na imagem vê-se as cabeças degoladas dos cangaceiros, que foram expostas em algumas cidades do estado de Alagoas, registradas e estampadas nos jornais de todos os estados brasileiros. Além da fotografia, uma página emoldurada do jornal *Diário de Pernambuco* – cuja matéria diz “Coiteiros de Bacurau são alvos da volante: tropa de colantes capturam cangaceiro em Bacurau essa semana” – também indica a relação da comunidade com o fenômeno do cangaço. O segundo conjunto é revelado ao espectador exatamente pela ausência: a imagem de uma parede vazia, preenchida apenas pelos pregos e legendas do acervo de armas que já esteve ali, indica que o arsenal *vintage* já não pertence apenas ao passado, faz parte ativa no presente dos moradores; uma representação não do que foram, mas do que são.

Dessa maneira, toda a empatia pela comunidade que vinha, até então, sendo construída por meio da fruição do filme e das representações escolhidas pelos diretores, passa a ser tensionada pelas representações que, ficcionalmente, a própria

comunidade traz ao espectador. Os dois conjuntos mais significativos do museu representam aquilo que sai do passado e volta ao presente não porque é tolerado, mas porque não é negado, faz parte da sua história e do seu repertório. A placa que recebe os visitantes – “Se for, vá na paz” – e o modo como Domingas (Sônia Braga) recebe Michael (Udo Kier), com um banquete, são simbólicos nesse sentido: há uma intenção de paz, mas se houver ataque, haverá resistência.

Se, por um lado, a relação da comunidade com o museu é um aspecto fundamental da narrativa, por outro, a relação com a igreja é bem diferente. Fechadas na maior parte do tempo, as poucas vezes em que as portas da edificação são rapidamente abertas revelam que ela tem sido usada para outros fins: a igreja de Bacurau virou depósito. Ainda que permaneça como um inquestionável elemento marcador da paisagem, sua importância simbólica parece ter sido reduzida ao seu adro. Assim como outros espaços já mencionados, o pátio da igreja é um lugar de encontros e decisões coletivas, é onde a vida em comunidade acontece. No entanto, sua permanência e resistência no espaço urbano, incluindo sua importância enquanto ponto principal das partilhas sociais, é mantida pela espera do retorno de suas funções, indiciada pela fala de seu Antônio, um dos moradores. Por mais contraditório que possa parecer, a ausência do ato religioso sustenta sua importância na definição da comunidade. Uma representação pela ausência (Figura 4).



*Figura 4: Da esquerda para a direita: igreja de portas fechadas; feira nos arredores da igreja; reunião pública no adro; morador pede a reabertura da igreja. Fonte: Bacurau (2019).*

Outra paisagem marcante no filme é o esconderijo do personagem Lunga (Silvero Pereira), um foragido da polícia, noticiado pelo telejornal *Brasil do Sul*. Antes de ser convocado para retornar a Bacurau e ajudar na luta pela sobrevivência do povoado, Lunga habita a torre de controle de uma barragem abandonada. Obra símbolo de um dos grandes projetos de desenvolvimento nacional, a Represa Gargalheiras<sup>7</sup> – cujo nome oficial é Barragem Eurico Gaspar Dutra – foi uma das iniciativas do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), órgão este que foi um marco fundamental para o início das discussões que deram origem à região Nordeste<sup>8</sup>, oficializada no fim dos anos 1960. De acordo com Queiroz (2020), em meados do século XX, infraestruturas como esta eram pontos de atração para grandes empresas brasileiras e estrangeiras interessadas em financiar o desenvolvimento de grandes obras públicas de engenharia. Assim, a construção da Represa Gargalheiras é um símbolo que evoca uma política de integração da região Nordeste com o restante do Brasil.

Representada na tela a partir de seus elementos modernos – um grande maciço de concreto armado, uma torre imensamente verticalizada, com cobogós e gradis em ferro – tão facilmente reconhecíveis em meio à paisagem de morros verdes, Gargalheiras denuncia todo o abandono do projeto arquitetônico e urbanístico que tanto modificou aquela paisagem: não há nenhuma gota de água (Figura 5). Lunga e dois comparsas, que estavam abrigados ali, relataram estar passando fome e sede. A imagem da régua de controle do nível de água, inútil nessa situação, torna-se simbólica e remete ao início do filme quando, a caminho de Bacurau, Teresa (Bárbara Colen) e Erivaldo (Rubens Santos) param para observar do alto o canal artificial bloqueado por uma vigia armada que impede a passagem do fluxo da água. Assim, a seca extrapola o campo das contingências geográficas e se torna “moeda de troca”

---

<sup>7</sup> “Os açudes de Parelhas e Gargalheiras, e possivelmente as estradas dos arredores, são produtos das políticas hídricas e viárias da IFOCS, atravessadas por intercâmbios entre o Brasil e diversos países, principalmente Inglaterra e Estados Unidos. Hoje, a região aguarda as águas da transposição do Rio São Francisco” (Queiroz, 2020, p. 244). Gargalheiras, em abril de 2024, atingiu sua cota de transbordamento, “sangrando” após onze anos de seca.

<sup>8</sup> Para maiores aprofundamentos, consultar o texto *Notas sobre a formação social do Nordeste*, de Denis Mendonça de Bernardes (2007), e o livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011).



nas disputas e acordos entre poderes institucionais e paralelos. A impossibilidade que a população tem de desbloquear o canal – expressa na fala de Erivaldo, quando conta a Teresa sobre o fracasso de Lunga nesse intento – e o uso político da falta d’água nas falas do prefeito Tony Jr. (Thaderlly Lima) – “A gente vai resolver a bronca da água!” – coloca em pauta a questão da seca como que é historicamente relacionado às dinâmicas econômicas e políticas da região. Nesse sentido, a escolha da barragem como locação é um aspecto que chama atenção por predicar a ação do Estado no debate sobre a seca na região.



Figura 5: Represa Gargalheiras. Fonte: Bacurau (2019).

Como bem observa Villaça (2019), diferente do que poderia imaginar o espectador ao ver as cenas iniciais do filme, quando o rosto de uma mulher aparece em *close* dentro da boleia do caminhão-pipa que segue rumo ao povoado, Teresa definitivamente não é a protagonista deste filme. As casas, a escola, a igreja, o museu, o posto de saúde, o cemitério, o bar e até mesmo um ônibus abandonado – e principalmente a relação que os moradores têm com cada um desses lugares – comprovam a ideia de que o protagonismo desta história pertence à própria comunidade Bacurau.

## PERMANÊNCIAS

Sabe-se que o repertório de discursos comumente associados ao Nordeste carrega imagens um tanto quanto cristalizadas no imaginário coletivo. No filme *Bacurau*, muitos destes símbolos são revisitados e

[...] emergem explícita ou implicitamente nas cenas e falas dos personagens, organizando camadas e suportes da narrativa. Isso ocorre através de permanências, releituras e reposicionamentos históricos, de resgate de estereótipos e de suas inversões, em pontos de vista sempre complexos, permeáveis e costurados com linhas de temporalidades variadas. Afinal de contas, quem são os ‘cangaceiros’ da trama? Os nativos ou os forasteiros? (Queiroz, 2020, p. 243).

Apresentada logo no início do filme, a localização de Bacurau, além de nos situar geograficamente e, de certa forma, oferecer uma pista a respeito do gênero do filme – *western*<sup>9</sup> –, tem a função de nos situar imageticamente. A ideia de uma terra remota e isolada nos remete não simplesmente a um Nordeste rural, mas carrega consigo o estigma de uma sociedade que estaria suscetível às mais diversas estratégias de dominação; desde as internas, representadas por aqueles que bloqueiam o acesso à água e pelo prefeito local, que tenta comprar os votos do povoado distribuindo livros e remédios vencidos, até as externas, representadas pelos estrangeiros a quem o próprio prefeito se junta.

Assim, *Bacurau* traz à tona uma série de conflitos de poderes que, de certa forma, ajudam a perpetuar e justificar o discurso de violência, no sentido mais ampliado do termo. Para Mattos (2019, s/p) os diretores “amealharam diversos sintomas do mal estar global para compor sua parábola da barbárie e da autodefesa”. Os livros transportados sem nenhum cuidado em um caminhão de caçamba e despejados na porta da escola, por exemplo, são um claro exemplo da violência simbólica contra a educação, assim como o desdém dos forasteiros de São Paulo (Karine Teles e Antonio Saboia) diante do convite para conhecer o Museu Histórico de Bacurau. De

---

<sup>9</sup> A questão deste gênero na produção nacional ainda é assunto em discussão. Nogueira Neto e Chaves (2020) apontam, nos filmes assim denominados, três características recorrentes: 1) a luta pela terra ou por um território; 2) a hierarquização do poder com base na força das armas; e 3) a capilaridade do messianismo cristão como registro de valor moral.

violências físicas não faltam exemplos: o caminhão-pipa alvejado à bala, as execuções públicas realizadas em São Paulo e exibidas na TV, o fogo ateado no telhado da casa de Damiano<sup>10</sup> e, a mais extrema delas, a caçada humana promovida pelo grupo de invasores que chegam à Bacurau. A própria resposta da comunidade diante disso, uma clara referência ao cangaço, é um símbolo de violência. É possível dizer que “Bacurau faz um apanhado do DNA da violência secular brasileira” (Valente, 2019, s/p).

Também a seca, o machismo e os aspectos de uma cultura sertaneja estão presentes no filme. A seca é representada por meio de imagens como a do caminhão-pipa, das cisternas e poços que abastecem a comunidade, da barragem e do canal obstruído, ou seja, símbolos que apresentam o problema sob a ótica da complexidade política, já que a água que chegaria é perdida por um ataque inimigo e a questão é barganhada pelo prefeito e candidato à reeleição. O machismo, por meio da violência contra a mulher, fica implícito na cena em que a prostituta Sandra (Jamila Facury) volta depois do atendimento ao prefeito; e a cultura sertaneja a partir de símbolos marcantes como o chapéu de couro do vaqueiro, a viola, a cerca de faxina, as platibandas coloridas, a estrada de terra, os cactos e a singeleza da igreja (Figura 6).

---

<sup>10</sup> No filme, a única casa de taipa, telhado de palha e chão de terra batida é a de Damiano. O ato de violência contra esta casa em específico facilmente nos remete a uma prática comum entre os anos 1930 e 1945, quando, em prol de um discurso higienista, civilizatório e modernizador, muitas casas com essas características ou similares eram destruídas para dar lugar ao novo, especialmente no Nordeste (Silva; Lopes, 2021).



Figura 6: Imagens de permanências, da esquerda para a direita, de cima para baixo: estrada de terra batida; violeiro e cerca de faxina; vista interna de uma residência; bar e açougue. Fonte: Bacurau (2019).

## RUPTURAS

Valer-se de temáticas reconhecidamente recorrentes quando se trata de um ideário de Nordeste é correr o risco de perpetuar discursos simplistas e estereotipados a respeito dessa região. No filme, muitos desses temas são revisitados, invertidos e tratados com complexidade. A falta de políticas públicas em Bacurau, por exemplo, é percebida sob diversas formas: as vacinas que faltam no posto de saúde são trazidas de outra cidade por Teresa e os remédios fornecidos pelo prefeito estão vencidos; não há polícia, como afirmam categoricamente os forasteiros; o ônibus escolar está abandonado e os livros são tratados como objetos de descarte. Tudo isso acaba por justificar a forma autônoma com que o povoado se organiza, além de uma possível referência aos modos de organização quilombolas<sup>11</sup>, considerando que Bacurau tem uma população massivamente negra e parda.

Diante de um neoliberalismo que fracassou na sua utopia de mercado, diante de uma democracia em agonia, [...] as fronteiras, as cidade [sic] das bordas e periferias, as periferias, as comunidades apelam para um autogoverno e ações

<sup>11</sup> “Em Bacurau, o mais importante é a comunidade e o comum. As lideranças são múltiplas, descentralizadas: a cangaceira trans, a médica Domingas, o professor, as lideranças espirituais. Muitas cabeças e um só corpo” (Bentes, 2019).

extrajurídicas. Como em *Canudos amotinada*, novos laboratórios do pós-colonialismo, mas também das insurreições contemporâneas. Enclaves, tribos, comunidades distópicas e utópicas se inventando (Bentes, 2019).

Como mencionamos anteriormente, alguns dos aspectos que são apresentados a respeito de Bacurau tem a capacidade de levar o espectador a acreditar que aquele se trata de mais um povoado isolado, sem acesso à informação, conhecimento e comunicação, quando é exatamente o oposto. A inversão desses valores está representada em diversos momentos do filme.

Damiano reconhece com facilidade um drone pertencente aos invasores e todos os moradores passam a se comunicar rapidamente por meio de *smartphones* e redes sociais; antes que ele retorne à Bacurau, as notícias de Lunga chegam também por meio da internet; e a descoberta de que Bacurau sumiu no mapa aconteceu exatamente durante uma busca realizada por meio de um *tablet* e de uma plataforma de georreferenciamento. É bastante simbólico, inclusive, que este evento – um dos que ajudou a comunidade a se antecipar em relação aos forasteiros – tenha acontecido durante uma aula, quando o professor Plínio (Wilson Rabelo) tenta mostrar a Bacurau às crianças.

A valorização do conhecimento por parte dessa comunidade é evidenciada em vários momentos do filme e se encontra refletida também pelo imenso valor dado à História. Somente uma sociedade extremamente consciente da importância de preservar seu passado e suas raízes para, então, conhecer e reafirmar sua identidade, seria capaz de subverter a lógica do colonizador<sup>12</sup>. Reafirmação essa que aparece em diálogos-chave para a narrativa:

Forasteira: Quem nasce em Bacurau é o quê?  
 Criança: É gente! [...]  
 Forasteira: E Bacurau, é o quê que significa?  
 Moça do bar: É um pássaro.

---

<sup>12</sup> Longe dos diretores se colocarem como uma produção pós-colonial, e considerando a complexidade do debate no meio cinematográfico, bem delineado por Fábio Andrade ao analisar a situação a partir das formulações teóricas de Paulo Emílio Sales Gomes (Andrade, 2019), percebe-se que por meio do filme Bacurau se coloca a questão da colonialidade de uma maneira não propositiva mas extremamente provocativa e perturbadora ao transitar entre a permanência e rupturas das tradições relativas à região.

Forasteira: Passarinho?

Moça do bar: Um passarinho não, um pássaro. É um pouco maior.

Forasteira: Entendi. Mas tá extinto já, né?

Moça do bar: Aqui não. Mas é que ele só sai de noite, ele é brabo!  
(Bacurau, 2019).

Não à toa o museu exerce um papel tão central para a comunidade. A propósito, quando não conseguem visualizar Bacurau no mapa *online*, é ao antigo mapa de papel desenhado à mão que o professor e as crianças recorrem.

A relação entre tradição e memória de um lado e tecnologia e conhecimento formal de outro tem na amizade entre Carmelita (Lia de Itamaracá) e a médica Domingas outra representação significativa, uma vez que são duas figuras centrais na comunidade. O filme começa exatamente quando Carmelita morre e o equilíbrio negociado por anos se rompe. A instabilidade emocional da médica Domingas no enterro da amiga indica que algo terá que ser renegociado, outros acordos terão que ser estabelecidos e outras lideranças podem aparecer.

Nesse sentido, a ideia de uma organização quilombola (Bentes, 2019) está implícita no fato de que cinco dos personagens mais importantes na trama são negros e cada um deles, de certa forma, representa um tipo de sabedoria e liderança fundamental para a manutenção da comunidade. Carmelita, cuja presença é uma memória recorrente mesmo após sua morte, é uma espécie de liderança mítica; Damiano é o homem que cuida da horta e tem a sabedoria das coisas da natureza; Teresa, que volta de fora e escolhe ficar de vez, se torna uma espécie de porta-voz, juntamente com Pacote, que media o diálogo das partes na comunidade; Plínio, professor, faz as vezes de líder comunitário e está no centro da roda de capoeira que marca um grande momento de passagem dos ataques recebidos à defesa que se inicia. Nessa cena, a capoeira – originalmente uma dança e luta de defesa dos negros escravizados e grande símbolo da cultura afro-brasileira – é praticada por uma grande roda dos moradores de Bacurau, que entoam seus cantos incorporando a eles um triângulo, símbolo da música sertaneja. Dessa forma, o filme faz questão de retratar esse outro aspecto de uma região que tanto baseou sua economia no trabalho escravo: estamos falando de um povo que carrega consigo heranças e traços próprios e também múltiplos, um Nordeste cuja referência religiosa não é exclusivamente católica – até mesmo porque,

como já mencionamos, em Bacurau quase não há relação religiosa com a igreja, o maior símbolo do catolicismo no povoado – mas, também, de matriz africana.

Nos vestígios materiais do passado, grande parte deles exposta no museu, encontra-se a fotografia das cabeças do bando de Lampião é um dos que mais chama atenção. Até aí, apenas o discurso do cangaço se perpetuando. O que *Bacurau* faz, no entanto, é apropriar-se dessa representação e invertê-la, trazendo as cabeças decepadas dos invasores expostas no adro da igreja para toda a população, numa clara referência à célebre fotografia e à história por trás dela (Figura 7). Dessa forma, o filme mobiliza a imagem do cangaço dentro de uma perspectiva discutível de revanchismo e reaviva a dicotomia e a oposição entre Norte e Sul, Nordeste e Sudeste, brasileiro e estrangeiro, colônia e império, tudo isso buscando fugir da armadilha do discurso maniqueísta, segundo o qual o colonizador é mau e o colonizado é bom, e somente bom, e somente vítima.



*Figura 7: Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Caminhão pipa alvejado de balas; Lunga segura uma cabeça decepada; fotografia de época das cabeças cortadas do bando de Lampião exposta no Museu; cabeças dos invasores expostas publicamente. Fonte: Bacurau (2019).*

Outra ruptura identificada no filme diz respeito ao modo como a paisagem natural é mostrada. Diferente de como é mais frequentemente representado, aqui o sertão da caatinga está verde – “sim, é bem mais verde do que eu esperava”, diz um dos estrangeiros caçadores –, e não marrom. Isso porque *Bacurau* foi filmado entre janeiro e maio de 2018, época que propicia a observação de uma caatinga verde e

frondosa durante as chuvas. Esse é, aliás, outro aspecto que merece nossa atenção. Apesar de mobilizar o tema da seca, *Bacurau* o faz sem usar do discurso determinista. No filme, a escassez é desnaturalizada porque é citada por meio de outros símbolos – o caminhão-pipa, a barragem seca e o canal obstruído, por exemplo – e está, portanto, muito mais associada à ausência do Estado e às disputas de poder do que às agruras que o regime de águas nas caatingas pode trazer.

Tudo faz de Bacurau uma comunidade forjada na diversidade de corpos, saberes, comportamentos, origens, signos e símbolos. Em Bacurau, conviver com o diferente é imperativo, e um dos personagens que melhor representa essa ideia é Lunga. O personagem encarna tudo aquilo que um discurso conservador e reacionário menos espera encontrar num povoado sertanejo: é um personagem foragido, um jagunço *queer* de aparência nada convencional – usa cabelos longos no estilo *mullet*, muitos anéis dourados, colares, unhas pintadas, e veste calças com estampa de pele de onça – que é reconhecido como líder e convocado para a defesa do povoado. Assim, *Bacurau* é “uma espécie de faroeste transgênero, no sentido dos gêneros do cinema, mas também ao explodir os clichês dos comportamentos. Um cangaço trans em que cada espectador projeta suas referências e desejos” (Bentes, 2019, s/p).

## ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

*Bacurau* passeia, ao mesmo tempo, entre uma paisagem real e uma paisagem fictícia, aproveitando-se dos paralelos e paradoxos que isso apresenta: ficcionaliza uma comunidade real do Rio Grande do Norte, chamando-a de Bacurau e localizando-a no oeste de Pernambuco; mistura elementos distópicos à grandes narrativas relacionadas à história do Nordeste, como o cangaço; e coloca em cena moradores locais ao lado de artistas nordestinos conhecidos fora do meio cinematográfico – como Lia de Itamaracá, cantora e compositora, e Rodger Rogério, músico e compositor – e atores consagrados nacional e internacionalmente – como Sônia Braga, Wilson Rabelo e Udo Kier. Os diretores tomam emprestado de Barra sua paisagem natural e construída, seus moradores – personagens da vida real –, e seus objetos, somam a isso um museu e construções efêmeras que reproduzem arquitetura tradicional, e conferem à Bacurau



uma imagem que é presente porque se ancora numa realidade, e também futuro, afinal a ficção se passa em um futuro próximo – “daqui a alguns anos”, diz a legenda inicial. Como caracteriza Eduardo Escorel:

Os versos de Veloso (“[...] Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico/Um anticomputador sentimental/Eu vou fazer uma canção de amor/Para gravar um disco voador”) inspiram o acúmulo feito ao longo de todo o filme de elementos arcaicos e modernos, à moda tropicalista – carência de alimentação e saúde lado a lado com computador, celulares, drone camuflado de disco voador, armas, sistema de intercomunicação pessoal etc (2019, s.p.).

Por meio da radicalidade de uma distopia que preserva traços da realidade, *Bacurau* nos reapresenta o Nordeste, atualizando e adicionando complexidade às imagens cotidianas da vida dos nordestinos, de suas formas de organização, de saber e resistência e também às imagens da natureza, da paisagem e até mesmo da seca. A memória coletiva, no sentido que propõe Halbwachs (2006, p. 102), ou seja, como “uma corrente de pensamento contínuo [...] pois não retém do passado senão o que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”, é aquilo que, diante das circunstâncias extremas, faz com que a comunidade resgate e reelabore aquilo que a constituiu.

Aqui, entendemos o Nordeste não apenas como um lugar, mas como um recorte da paisagem e da sociedade e, portanto, como um discurso. Assim, *Bacurau* é tanto uma representação contemporânea do Nordeste quanto uma representação de um Nordeste contemporâneo. *Bacurau* é a materialização da vida na comunidade, que se apresenta enquanto corpo social e se manifesta pela memória do passado. *Bacurau* é, então, um diálogo com o passado pela prática da memória coletiva.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução: Marcelo Felix. 3 ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

- BARROS, Joana. *Desenvolvimento e narrativas do atraso: a campanha contra Canudos e as veredas da resistência*. In: *Sertão, Sertões: Repensando contradições, reconstruindo veredas*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- GROAT, Linda; WANG, David. *Architectural Research Methods*. 2 ed. Hoboken: Wiley, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- RODRIGUES, Ana Bárbara Machado; TEIXEIRA, Marina Lages Gonçalves. Bacurau: uma representação contemporânea do Nordeste? In: Colóquio Internacional Imaginário Construir e Habitar a Terra: Imaginários Urbanos, 2024, São Paulo. *Anais* [no prelo].
- SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller. 2 ed. Campinas: Papyrus, 1994.

### Fontes eletrônicas e sites

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. *Fronteiras*, Dourados, v. 10, n. 17, p. 55-67, 2008. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/62>. Acesso em: 25 mai. 2023.
- ANDRADE, Fábio. A Post-Colonial Situation? *Post Blog Pessoal do autor*. <http://fabioandrade.me>. 08 out. 2019. Disponível em: <https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2019/10/08/a-post-colonial-situation/>. Acesso em: 19 mai. 2024
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Brasil: SBS Productions; CinemaScópio; Globo Filmes, 2019. *Online*.
- BENTES, Ivana. Bacurau e a síntese do Brasil brutal. *Revista Cult*, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 21 jan. 2024.
- BERNARDES, Denis de Mendonça. Notas sobre a formação social do Nordeste. *Lua Nova*, São Paulo, v. 71, p. 41-79, 2007. Disponível em: <http://www.cedec.org.br/estado-e-sociedade-%E2%80%93-cedec-30-anos---ano-2007---no-71>. Acesso em: 5 out. 2021.
- DOS SANTOS, Gabriela; FABRICANTE, Juliano Ricardo. Potencial de invasão biológica do Nim (*Azadirachta indica* A.Juss.) no Nordeste brasileiro. *Revista de Ciências Ambientais*, Canoas, v. 14, n. 3, 2020. DOI:

<https://doi.org/10.18316/rca.v14i3.5093>. Disponível em:  
<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Rbca/article/view/5093#:~:text=indica%20apresenta%20susceptibilidade%20de%20invas%C3%A3o,ess%C3%AAncias%20florestais%20de%20cada%20localidade>. Acesso em: 21 jan. 2024.

SCOREL, Eduardo. BACURAU – Celebração da Barbárie. Revista *Piauí*, 28 ago. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/bacurau-celebracao-da-barbarie/>. Acesso em: 19 mai. 2024.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Brasil: panorama*. 2021. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/panorama>. Acesso em: 20 de jan. 2024.

MATTOS, Carlos Alberto. *Alegoria do pequeno que resiste*. Carmattos, 2019. Disponível em: <https://carmattos.com/2019/08/25/alegoria-do-pequeno-que-resiste/>. Acesso em 22 de mai. 2024.

NOGUEIRA NETO, Hugo; CHAVES, Sandra Regina Nunes. Faroeste brasileiro: a bala, o boi e a bíblia. *Avanca | cinema*, Avanca (Portugal), n. 11, p. 438-446, 2020. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/147/281>. Acesso em: 4 abr. 2024.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: Congresso SOPCOM, 6., Lisboa, 2009. *Anais [...]*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 30 set. 2021.

QUEIROZ, Marcus Vinicius Dantas de. *Arquitetura, cidade e território das secas: ações da IFOCS no semiárido do Brasil (1919-1945)*. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.102.2020.tde-05062020-141847>. Acesso em: 12 maio 2023.

RODRIGUES, Ana Bárbara Machado; TEIXEIRA, Marina Lages Gonçalves. Bacurau: uma representação contemporânea do Nordeste? In: Colóquio Internacional Imaginário Construir e Habitar a Terra: Imaginários Urbanos, 2023, São Paulo. *Caderno de Resumos*. São Paulo: FAUUSP, 2023. p. 37-38. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/14QqHCEH6P70LzORk7hMbmeqGv0PK3sXk/view>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SILVA, Jéssica Maria Cruz; LOPES, Maria Suely de Oliveira. Os incêndios criminosos sob o olhar dos esquecidos no romance Palha de Arroz, de Fontes Ibiapina. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 70, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/43924/25627>. Acesso em: 3 abril 2024.

VALENTE, Eduardo. *Às armas, cidadãos*. Cinética: cinema e crítica, 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/as-armas-cidadaos/>. Acesso em: 20 de mai. de 2024.

VELOSO, Caetano. *Objeto não identificado*. Intérprete: Gal Costa. São Paulo: Universal Music, 1969. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3oxz8k\\_rT8g](https://www.youtube.com/watch?v=3oxz8k_rT8g). Acesso em: 6 abr. 2024.

VILLAÇA, Pablo. *Bacurau*. Cinema em Cena, 2019. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8490/bacurau>. Acesso em: 21 jan. 2024.



# **Difamação da mão: uma análise visual do inconsciente algorítmico**

***Difamación de la mano: Un análisis visual del inconsciente algorítmico***

***Defamation of the hand: A visual analysis of the algorithmic unconscious***

***André Leite Coelho***

*Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP. São Paulo, Brasil.  
coelho.andre.leite@gmail.com*

## Resumo

O artigo aborda as tecnologias de inteligência artificial generativa de imagens. Para tanto, interpreta as distorções de uma figura criada com esses meios. O exercício hermenêutico procura desenvolver uma crítica dessa técnica a partir de sua dependência em relação ao extrativismo — tanto de dados quanto mineral — e seus desdobramentos socioambientais.

**Palavras-Chave:** Inteligência artificial. Inconsciente algorítmico. Tecnologia. Interpretação de imagem. Extrativismo.

## Resumen

El artículo aborda las tecnologías de inteligencia artificial generativa de imágenes. Para ello, interpreta las distorsiones de una figura creada con estos medios. El ejercicio hermenéutico busca desarrollar una crítica de esta técnica basada en su dependencia del extractivismo — tanto de datos como mineral — y sus implicaciones socioambientales.

**Palavras-Clave:** Inteligencia artificial. Inconsciente algorítmico. Tecnología. Interpretación de imágenes. Extractivismo.

## Abstract

The article discusses generative artificial intelligence technologies for images. To do so, it interprets distortions of a figure created using these media. The hermeneutic exercise seeks to develop a critique of this technique based on its dependence on both data and mineral extractivism and its socio-environmental implications.

**Keywords:** Artificial intelligence. Algorithmic unconscious. Technology. Image interpretation. Extractivism.

## INTRODUÇÃO

*A treva mais estrita já pousara sobre a estrada de Minas, pedregosa, e a máquina do mundo, repelida, se foi miudamente recompondo, enquanto eu, avaliando o que perdera, seguia vagaroso, de mãos pensas.  
(Andrade, 2012, s/p.).*

**N**o segundo semestre de 2022, tornou-se viável para o grande público a criação de imagens por meio de *softwares* que empregam inteligência artificial generativa. Sua excelência em simular os mais diversos estilos e técnicas de representação já impressionava. Mas um detalhe insistia em denunciar a agência dos algoritmos naquelas produções. As mãos das figuras humanas apresentavam diversas distorções — ora exibiam unhas proliferadas, infestando as reentrâncias de um punho, ora contavam dígitos que permitiriam enumerar seis ou sete sentidos, não cinco.

A explicação para esse problema consistia nas múltiplas formas que essa parte anatômica assume: a imagem de um punho fechado, ameaçador, é completamente distinta do palmo que, relaxado, dorme sobre a mesa. Soma-se a essa complexidade as transformações das mãos quando manejam objetos — sobre um instrumento musical,

os dedos se posicionam em gestos intrincados; segurando uma fruta, se conformam ao objeto, produzindo um recipiente. O conhecimento da I.A. sobre a aparência contraditória das mãos a induzia ao erro, não permitindo representações convincentes. Essa limitação se intensificava por conta do número mais escasso de referências de punhos na internet, sua base de dados. Comparada ao rosto, ponto focal do extrativismo de dados (Beiguelman, 2021; Crary, 2023), naqueles tempos e ainda hoje, a mão ocupa lugar secundário na internet, arquivo em permanente expansão.

Mas essas explicações são tão insuficientes quanto justificativas lançadas na tentativa de explicar um ato falho. Como considerá-las após ouvir o lapso e sua verdade, há muito intuída, mas, até então, jamais enunciada? Permanecemos, portanto, nas mãos desfiguradas, no ato falho. Não é sintomático que a parte da anatomia humana a ser alterada pela tecnologia seja precisamente as mãos, comumente associadas ao trabalho? E não haveria um tom derrisório nessa distorção, como se essa entidade tecnológica satirizasse a obsolescência do corpo humano para o ofício de criação de imagens? Neste caso, estaria em jogo uma crise que remonta pelo menos ao advento da fotografia no século XIX, quando essa nova técnica de produção de imagens passa a sugerir a autonomia das forças produtivas da tecnologia, originando discursos que, entre celebração e condenação, explicitaram a problemática que diz respeito ao valor e ao trabalho criativo nas sociedades capitalistas<sup>1</sup>. Podemos, ainda, interpretar a multiplicação de dígitos da figura como metáfora do poder sobre-humano desse ser tecnológico, parecido, com seus membros e órgãos numerosos, aos seres apocalípticos da mitologia cristã, descritos por João.

Consideremos cada uma dessas leituras visuais, provenientes de imagens geradas por meio das tecnologias de inteligência artificial em seus primeiros meses de divulgação. Hoje, esses problemas estão superados. Não resta qualquer vestígio dessas desfigurações nas imagens que coincidem ponto por ponto aos pedidos que apresentamos aos programas.

---

<sup>1</sup> Sobre esse assunto, recomendo a leitura do ensaio *The Traffic in Photographs* de Allan Sekula (Cf. Sekula, 2016, pp. 76-101).



## VERGONHA PROMETEICA



Fig. 01. Mãos.

Fonte: software de inteligência artificial generativa Neural Love. André Leite Coelho, 2022.

Minha análise se debruça sobre uma imagem que criei por meio de um *software* de inteligência artificial generativa chamado Neural Love a partir da descrição — ou *prompt* — mais breve possível: a palavra “mãos” (Fig. 01). A decisão de fornecer poucas informações ao programa visou amplificar seu automatismo, permitindo interpretar mais seu funcionamento na representação das mãos do que a escritura habilidosa de um *prompt* que obedecesse a qualquer outra intenção. Em outras palavras, a proposta de interpretar uma imagem que eu mesmo criei só é mais cabível por conta dessa dimensão que excede minha agência em relação à figura.

Sobre um fundo acinzentado, duas mãos se sobrepõem. Recobrem uma à outra em um gesto indeciso: a esquerda permanece oculta enquanto a direita, de modo vacilante, se destaca. Embora seja impossível afirmar com certeza, podemos lançar a hipótese de que a geração da imagem recorreu a fotografias publicitárias como referência, uma vez que as mãos fazem lembrar anúncios que mostram unhas

esmaltadas, anéis ou pulseiras adornando gestos improváveis, justificados apenas na medida em que permitem uma melhor visualização das mercadorias à venda. As mãos disformes parecem constrangidas, como se pertencessem a uma pessoa acanhada que não soubesse o que fazer com elas. Que tipo de vergonha seria essa?

Uma possível resposta para essa interpretação se encontra no conceito de vergonha prometeica, desenvolvido pelo filósofo Günther Anders. Em seu diário (2016), no dia onze de março de 1942, há uma entrada que menciona uma feira de tecnologia. Ao comparecer ao evento, Anders nota que, enquanto observava alguns mecanismos em funcionamento, seu amigo, T., começa a agir de forma estranha, escondendo suas mãos atrás das costas como se estivesse encabulado em relação a elas. Anos depois, no período da Guerra Fria, a partir dessa curiosa nota de seu diário, o filósofo reflete sobre o estabelecimento das máquinas como parâmetro de desempenho naquele contexto histórico. Para o filósofo (2016), frente aos produtos industriais, constituídos segundo um fluxo em contínuo aperfeiçoamento, as capacidades humanas estariam se tornando obsoletas e o acanhamento gestual de T. revelaria um sintoma daquele ambiente cultural. Levando adiante seu raciocínio, Anders reflete sobre a ideia de que, na era nuclear, o ser humano deixa de estar à altura daquilo que produziu:

Uma vez que os humanos podem produzir coisas a seu próprio critério, tais critérios não estão à sua disposição, a menos que a *própria humanidade* seja tomada como medida. Ou seja, a menos que definam o ponto crítico como o momento em que a humanidade, '*menor que si mesma*', não pode mais acompanhar '*a si mesma*', isto é, o momento em que os seres humanos já não conseguem mais acompanhar o que eles próprios produziram. Esse momento é agora (2016, p. 47, tradução nossa, grifos do autor)<sup>2</sup>.

Refletindo sobre a relação entre corpo e máquina no pós-guerra, Anders (2016) cita um instrutor de voo da força aérea estadunidense que, em uma de suas aulas, define

---

<sup>2</sup> No original: *Since humans can produce things at their own discretion, such criteria are not at their disposal, unless humanity itself is taken as a measure. That is, unless they define the critical point as the moment when humanity, 'smaller than itself', can no longer keep up 'with itself', that is, the moment when human beings are no longer a match for what they have produced. This moment is now.*

o humano como *construto falho* a seus alunos. Esse enunciado tem como pano de fundo um episódio ocorrido em 1956, quando os EUA realizaram um teste nuclear na República das Ilhas Marshall (Anders, 2016). Muito embora a operação tenha sido bem-sucedida em demonstrar ao exército soviético a capacidade de seus adversários de lançar bombas de hidrogênio por meio de aeronaves, uma falha humana fez com que a explosão errasse o alvo por seis quilômetros. Ou seja, perante o sistema bélico nuclear, impecável em seu propósito aniquilador, ao piloto envolvido na operação, restou cumprir o papel de peça falha.

Ainda segundo o autor — que, a título de curiosidade, chegou a trabalhar no chão de fábrica durante seu exílio nos Estados Unidos (Dries, 2022) —, operar máquinas prevê o deslocamento da atenção do sujeito em direção ao aparelho. Segundo Anders, ao realizar essa mudança de foco, o indivíduo se torna elemento passivo do mecanismo, perdendo consciência de si próprio. Os momentos nos quais recobra sua subjetividade são precisamente aqueles em que comete um erro. Somente nessas ocasiões é que sua individualidade aparece, como uma força contrária ao projeto previsto pelo maquinário (Anders, 2016). A vergonha prometeica se dá quando, ao cometer um erro no manejo do aparelho, o sujeito se descola daquela entidade em perfeito funcionamento que a técnica prevê, deparando-se com seu status de ser residual do processo mecânico (Anders, 2016). Segundo Anders (2016), do ponto de vista do racionalismo tecnocrático, a vergonha prometeica está vinculada aos limites biológicos humanos que, a partir dessa perspectiva, representam o atraso uma vez que constituem um obstáculo para a efetivação da liberdade completa desse sistema capaz de se adaptar e aperfeiçoar infinitamente. De acordo com esse entendimento, o ser humano, em sua corporeidade, sabotaria suas próprias conquistas. Tal mudança de perspectiva, que implica a substituição dos interesses humanos pelo interesse dos aparelhos, vai ao encontro do panorama totalitário-técnico comentado por Flusser no livro *O universo das imagens técnicas*:

Os aparelhos iniciais obedeciam a programas deliberados por várias vontades humanas. Tais aparelhos iniciais deram origem a gerações sucessivas de aparelhos nos quais tal vontade inicial se dilui, mas ainda é detectável. Quanto mais este processo avançar, tanto mais se dilui a vontade humana neles, até se evaporar definitivamente. Por enquanto, a programação inicial ainda é

responsável pela variedade e aparente oposição de programas. Mas constata-se desde já a tendência entrópica rumo à ‘semelhança circular’ (*Gleichschaltung*) de todos os programas: ela se manifesta no superaparelho ‘ocidental’ sob a forma de cultura de massa programada por aparelhos sempre melhor coordenados; ela se manifesta no superaparelho ‘oriental’ sob forma de rigidez e expansão do próprio aparelho. Ambas as manifestações apontam meta convergente: totalitarismo cósmico de um único super-aparelho. O metaprograma começa a se programar automaticamente (2008, p. 79).

Ao considerar o gesto de timidez que a I.A. gerou em termos imagéticos, podemos interpretá-lo como manifestação do rebaixamento da condição humana que Anders analisa sob o significante da vergonha prometeica. Analisando-o em diálogo com Flusser, podemos dizer que, em tal cenário, o rebaixamento humano ocorre a par e passo com a substituição de sua vontade pela “semelhança circular” dos programas, que se impõe e autonomiza as exigências de mão de obra que as *Big Techs* impõem ao redor do globo. Sobre essa questão, a pesquisadora Nahema Falleiros comenta que a nova indústria da I.A. fomentou um novo

mercado global de ‘serviços’ de treinamento de conjuntos de dados de texto, imagem e áudio [...] formado por diversas plataformas de microtarefas, que vão desde pequenas startups a grandes transnacionais de capital aberto. Apesar de latente, já valia, em 2018/19, quase um bilhão de dólares e deve alcançar uma taxa composta de crescimento anual de 22,5% até 2027 (2021, n.p.).

Segundo Falleiros, uma pesquisa feita entre 2015 e 2017 pela Organização Mundial do Trabalho com 3.500 pessoas que trabalham para essas plataformas revelou

a desigualdade geográfica entre os trabalhadores de microtarefas, desigualdade essa que reflete, de certa maneira, a velha divisão internacional do trabalho entre o centro e a periferia do capitalismo. Nos países desenvolvidos da América do Norte, da Europa e Ásia Central, esses trabalhadores ganhavam mais: 4,70 e 3,00 dólares por hora respectivamente. Enquanto nos países em desenvolvimento da Ásia, do Pacífico e da África eles ganhavam menos: 2,22 e 1,33 dólares por hora (2021, n.p.).

Nesse panorama, os sonhos ingênuos de que o avanço tecnológico e a automatização libertariam as pessoas do trabalho colidem contra um processo de terceirização em larga escala, bem como a divisão e invisibilização do trabalho técnico:

a tese da degradação do trabalho proposta pelo marxista estadunidense Harry Braverman nos anos 1970 nunca foi tão atual quanto agora [...] nessa nova indústria estaríamos diante de um processo semiautomático que mais desqualifica do que requalifica o trabalho humano. O que observamos é uma profunda divisão entre atividades de planejamento e execução. Uns poucos programam os algoritmos estatísticos de aprendizado de máquina. À grande maioria resta a “faxina” ou “limpeza” dos dados usados, para tentar torná-los mais precisos (Falleiros, 2021, n.p.).

No caso específico da OpenAI, uma matéria da revista *Time* escrita por Billy Perrigo, com reportagem de Julia Zorthian, revela que, a modo de tornar os conteúdos gerados pelo Chat GPT menos tóxico, a empresa contratou a Sama, companhia sediada em São Francisco que, por sua vez, emprega mão de obra terceirizada de países como Quênia, Uganda e Índia (Perrigo; Zorthian, 2023). Os principais clientes da Sama são empresas do Vale do Silício, como a Google, a Meta, a Microsoft, além, é claro, da OpenAI. Para o contrato dessa última empresa, a Sama se valeu do trabalho de pessoas quenianas, que ganharam menos de 2 dólares por hora (Perrigo; Zorthian, 2023). A tarefa dessas equipes consistiu em rotular textos que a OpenAI extraiu da internet contendo enunciados perturbadores que apresentavam inúmeros tipos de violência. A medida visou o treinamento de um programa capaz de identificar mensagens com essas características de modo a prevenir que o Chat GPT produzisse textos similares. A consequência desse procedimento foi expor as pessoas que trabalharam no projeto a conteúdos insalubres, uma exposição que traz consequências graves para a saúde mental dessas pessoas. Um trabalhador entrevistado, que pediu para não ser identificado, disse ter padecido de visões recorrentes dos conteúdos violentos a que foi exposto, qualificando seu trabalho como uma tortura (Perrigo; Zorthian, 2023). Essa condição laboral se mostra ainda mais perturbadora quando consideramos o depoimento de três outros trabalhadores entrevistados pela *Time* que disseram que, em uma jornada de nove horas de trabalho, precisavam rotular entre 150 e 250 textos cuja extensão variava entre 100 e 1000 palavras. Ainda segundo a mesma reportagem (Perrigo; Zorthian, 2023), em 2022, os contratos entre a Sama e a OpenAI passaram a incluir a análise e a rotulação de imagens. Estas, apresentavam as mesmas características de violência explícita presentes nos textos a que nos referimos anteriormente. Esse fato leva adiante os

riscos para a saúde mental de quem observa essas imagens que, extrapolando a dimensão linguística, alcançam a esfera visual.<sup>3</sup>

Esse tipo de trabalho consiste em uma etapa incontornável para a existência dos *softwares* de inteligência artificial generativa. Frente a essa realidade, o rebaixamento da condição humana em relação às máquinas designada por Anders com o termo vergonha prometeica adquire um sentido ainda mais profundo. Expressa as condições precárias e insalubres de trabalho que implicam o contato entre inúmeras pessoas trabalhadoras e os enunciados mais tóxicos da internet. O gesto envergonhado que as mãos produzidas por I.A. assumem alcançam, assim, um sentido agudo. Toca em uma dimensão que, se por um lado é raramente considerada, por outro, é essencial para viabilizar os poderes dessa tecnologia, frente à qual somos pequenas peças intercambiáveis, sempre a um passo de ser trocada por outra, mais barata, mais eficiente, ainda não consumida pela exposição à violência etc.

## DISCREPÂNCIA PROMETEICA

Mas, se por um lado o gesto das mãos produzidas por I.A. insinua acanhamento, por outro, os dedos multiplicados sugerem algo diametralmente oposto, como dons sobre-humanos. Principal ponto de contato entre nosso corpo e os aparelhos eletrônicos, os dígitos, ao serem proliferados, parecem ter sido forjados segundo as exigências da tecnologia, como se a criatura descrita na imagem estivesse apta a calcular quantidades descomunais de informações, superando a mera dezena com a qual contamos. Segundo Flusser (2008), as pontas dos dedos são as interfaces que temos para lidar com aquilo que não podemos manipular ou conceber. Ao pressionar teclas, abstraímos as dimensões do mundo por meio do cálculo, adquirindo o poder de alterar realidades tanto minúsculas quanto imensas. Ao fazê-lo, aprofundamos a

---

<sup>3</sup> Em um episódio recente do podcast *Rádio Novelo Apresenta*, ouvimos a história de Ruth uma trabalhadora que atuava na moderação de conteúdo para uma grande rede social. Após alguns meses de exposição a imagens e textos violentos, inerentes à sua atuação profissional, Ruth passa a experimentar sintomas de transtorno de estresse pós-traumático. Trata-se de mais um caso exemplar das consequências dos trabalhos comumente invisibilizados dos quais a inteligência artificial depende: o trabalho de Ruth, para além de limpar os ambientes da rede social, servia para treinar softwares de I.A. que atuavam paralelamente ao trabalho humano de rotulação e identificação. (Cf. Rádio Novelo Apresenta, 2023, n.p.).

cisão entre nossas competências de produção e capacidades de imaginação como diria Anders (2023).

Com a divisão do trabalho e a crescente fragmentação das etapas produtivas, às quais se soma o incremento da magnitude do desempenho tecnológico, as consequências das operações executadas com as pontas dos dedos se distanciam cada vez mais de nosso horizonte perceptivo. Segundo o filósofo Felipe Catalani (Anders, 2023), Anders analisa esse déficit de imaginação na esteira de experiências históricas como os campos de concentração nazistas, a corrida nuclear que os sucederam e o processo histórico da modernidade capitalista. Em todos esses casos, está em jogo uma discrepância fundamental entre agir e imaginar: a logística burocrática dos campos de concentração permitiu a execução de milhões de pessoas sem que Eichmann testemunhasse qualquer um dos assassinatos, da mesma forma que os pilotos que sobrevoaram Hiroshima e Nagasaki mataram centenas de milhares de pessoas apenas apertando alguns botões. Para Anders (2023), na modernidade capitalista, essa banalidade do mal, como diria Hannah Arendt (1999), teria como vinculação não apenas a discrepância entre nossa imaginação e os efeitos do que fazemos, mas também o aspecto maquinal do mundo que esse paradigma sócio-histórico propõe. Por conta do caráter cada vez mais mediado dos processos de trabalho e ação, que faz com que nos concentremos em nossos trabalhos especializados, “[...] nos é bloqueada a representação do aparato geral, a imagem de todo o processo de trabalho composto por milhares de fases. E, claro, mais do que nunca, a imagem do efeito geral ao qual serve esse aparato” (Anders, 2023, p. 50). Para o filósofo, esse efeito geral é precisamente a consolidação de um totalitarismo técnico no qual o ser humano se rebaixa a um papel de peça em um mundo tornado máquina, no qual:

[...] não podemos conceber as máquinas como coisas particulares insulares [...]. Uma vez que a *raison d'être* das máquinas consiste no desempenho, ou mesmo no desempenho máximo, elas, isto é, cada uma delas, necessitam de *mundos circundantes* que garantam esse máximo. E elas também conquistam aquilo de que necessitam. Toda máquina é expansionista, para não dizer “imperialista”; cada uma delas cria para si seu próprio *império colonial* de serviços (composto por fornecedores, equipes de serviços, consumidores etc.). E elas

exigem desses “impérios coloniais” que se assemelhem a elas (às máquinas); que “joguem seu jogo” (*in die Hand arbeiten*) trabalhando com a mesma perfeição e confiabilidade que elas mesmas; em suma, embora situadas fora de sua “pátria mãe”, exigem que se tornem [...] “*comaquinais*”. A máquina original, portanto, expande-se, torna-se uma “megamáquina” (Anders, 2023, pp. 51-52, grifos do autor).

Na esteira dessas reflexões, é sintomático que a inteligência artificial generativa chegue ao ponto de automatizar precisamente o exercício imaginativo, alienando-o do ser humano. Nesse cenário, resta-nos apenas escrever os termos a partir dos quais a imaginação se desdobrará automaticamente, implicando uma transparência perfeita entre a ação inicial que gerou uma imagem ou texto — ou seja, o *prompt* — e o resultado final. Mas a transparência, nesse caso, se restringe ao lado humano: por meio do *prompt*, podemos finalmente determinar quais palavras estão detrás das imagens. Inversamente, do lado da técnica, temos uma opacidade completa, uma vez que é impossível acessar o vasto número de dados e processos técnicos usados no aprendizado da máquina.

Essa conjuntura implica uma regressão inversamente proporcional às conquistas do esclarecimento, aproximando-se daquilo que Anders já identificava na década de 1960:

[...] a tática atual é *convencer* aqueles que não veem de que são esclarecidos. Em todo caso, o que ocorre hoje não é um avanço, no mesmo passo, da técnica e do esclarecimento, mas o contrário: ambos estão submetidos à regra da “proporção inversa”, isto é, quanto mais intenso o ritmo do progresso, maiores os efeitos de nossa produção e mais intrincada a estrutura de nossos aparatos — quanto mais rapidamente nossa imaginação e nossa percepção perdem a força de manter o passo, mais rapidamente afunda nosso “esclarecimento”, e mais cegos nos tornamos (Anders, 2023, pp. 27-28).

Ainda sobre o déficit de imaginação frente às capacidades de alterar o mundo que a técnica possibilita, no contexto da inteligência artificial generativa, essa cisão se encontra no âmago da operação tecnológica. Pois além de não ser possível imaginar os desdobramentos da técnica — ou os efeitos materiais do trabalho, como diz Anders —, no caso da I.A., essa dimensão inimaginável é coroada com uma imagem que provém do interior inextricável do aparelho, impondo-se como miragem que desvia o foco dessa alienação de ordem técnica. Segundo o pesquisador David



Weinberger, os sistemas de inteligência artificial mais recentes funcionam a partir de modelos de redes neurais (*deep neural network*, em inglês), o que faz com que:

Os resultados desta área cada vez mais sofisticada da ciência da computação [possam] ser um aprendizado profundo [*deep learning*] que gera resultados com base em tantas variáveis diferentes, sob condições tão distintas, sendo transformado por tantas camadas de redes neurais, que os humanos simplesmente não conseguem compreender o modelo que o computador construiu para si próprio (2017, n.p., tradução nossa)<sup>4</sup>.

O que está em jogo no funcionamento da inteligência artificial generativa — um desdobramento das redes neurais — é que essas tecnologias não obedecem à compreensão tradicional da cultura ocidental em relação ao conhecimento, que o vê como um processo capaz de identificar leis essenciais a partir das quais podemos entender o que aparenta ser caótico (Weinberger, 2017). Ao invés disso, a I.A. se vale de um determinado conjunto de dados que permitem a criação de modelos em sobreposição, gerando respostas satisfatórias para as demandas que lhes são apresentadas. Em outras palavras, o conhecimento implícito ao funcionamento da I.A. generativa tem como origem a capacidade de processamento e articulação das informações presentes numa base de dados e a consequente criação de modelos a partir desses conteúdos. Essa lógica é profundamente distinta e mais sofisticada em relação aos programas computacionais convencionais, que preveem um modelo previamente programado a partir do qual uma base de dados é interpretada. Consequência desse fato, tendo em vista a capacidade muito maior de processamento de dados das redes neurais em relação à cognição humana, o conhecimento assim produzido subentende uma ignorância de nossa parte. Retomando os termos de Anders (2016), a humanidade já não está mais à altura daquilo que produziu. Esse dado condiz com a análise empreendida por Flusser (1998) em relação às imagens técnicas segundo a qual os aparelhos que geram esse tipo de imagem constituem caixa preta. Com esse termo, oriundo da teoria dos

---

<sup>4</sup> No original: *The results from this increasingly sophisticated branch of computer science can be deep learning that produces outcomes based on so many different variables under so many different conditions being transformed by so many layers of neural networks that humans simply cannot comprehend the model the computer has built for itself.*

sistemas, Flusser se referia a uma lógica intrínseca às imagens técnicas, na qual as pessoas que operam os aparelhos não sabem exatamente o que se passa em seu interior, tendo acesso apenas à entrada e à saída das informações. Para Flusser, a câmera fotográfica é o aparelho que descreve a caixa preta de forma paradigmática, uma vez que seu funcionamento óptico-químico pode perfeitamente ser ignorado por quem a utiliza. Nessa conjuntura, que o filósofo qualifica como pós-histórica, ao invés de ritualizar mitos, como faziam as imagens pré-históricas, as imagens técnicas ritualizam programas que, em última análise, visam “programar os seus receptores para um comportamento mágico programado” (Flusser, 1998, p. 36).

Vivenciamos, portanto, uma ambiguidade fundamental entre dominar a técnica e estar sob seu domínio. Flusser (1998; 2008) descrevia essa ambivalência como característica fundamental das técnicas informacionais criadas da fotografia em diante. No funcionamento da I.A., damos mais um passo rumo a esse tipo de alienação, uma vez que o processo constitutivo da figura não pode ser compreendido: não está diretamente vinculado à alteração química de uma superfície (como na foto analógica), tampouco à mudança eletroquímica de um sensor de imagem e sua conversão em números (como nos meios ópticos digitais). Dada sua vinculação ao complexo internético,<sup>5</sup> a I.A. não é sequer um aparelho singular, mas diversos dispositivos espalhados pela Terra e ao seu redor, na órbita geoestacionária. Compreende *smartphones*, computadores, servidores situados em todos os continentes, interconectados por cabos submarinos, satélites, bem como as pessoas que se mesclam a esses aparelhos segundo inúmeras formas sociais, como trabalho, consumo, entre outras. Esse fato tem como origem a distinção entre *hardware* e *software*, uma distinção que

---

<sup>5</sup> Utilizo o termo na esteira da acepção desenvolvida por Jonathan Crary no livro *Terra arrasada* (2023), segundo a qual os inúmeros contextos informacionais digitais *on-line*, como redes sociais, plataformas como o Google entre outros sistemas, configuram um mundo completamente conectado, o qual tem dado provas de constituir um projeto absurdo em função de suas demandas materiais extrativistas. Segundo Crary, o complexo internético consolida o mercado global unificado, algo que Marx anteviu no século XIX, no qual as limitações à circulação e à troca de mercadorias, impostas pelas distâncias entre as populações, foram superadas por meio de tecnologias como as linhas de trem, a eletricidade, dentre outras. Trata-se da superação do espaço pelo tempo, como define Crary (2023, p.20).

explica a correspondência não obrigatória entre o processamento de uma determinada função, por exemplo, uma função cognitiva, e o suporte material que realiza esse processamento. No nível físico do computador, o hardware não é específico apenas para uma única função realizada pelo software, mas sim possibilita a execução de qualquer função definida pelo software. Podemos dizer que é o software que dirige o hardware. A IA só é possível por conta dessa independência. (Pereira; Lopes, 2020, p. 31, tradução nossa)<sup>6</sup>

Se por um lado o descolamento entre *hardware* e *software* que os autores descrevem possibilita “explorar melhor nosso conhecimento sobre certas dimensões do pensamento, tanto por sua capacidade de retenção e processamento preciso de informações, quanto por sua velocidade” (Pereira; Lopes, 2020, p. 31, tradução nossa)<sup>7</sup>, por outro, ele aprofunda nossa alienação quanto à tecnologia: não é possível acessar o funcionamento interior da I.A., restando-nos apenas a exterioridade da operação, isto é, os textos que submetemos, de um lado, e os conteúdos que o dispositivo nos apresenta, de outro, levando a característica de caixa preta que Flusser descreveu a um nível ainda mais extremo.

Outra instância impenetrável da I.A. generativa diz respeito às condições de visibilidade das imagens no complexo internético. Nesses ambientes, ao olhar humano corresponde uma dimensão inalcançável: a legibilidade da máquina. Segundo a pesquisadora Katrina Sluis, no contexto quantificado dos meios digitais de circulação de imagens, “[...] o valor de uma fotografia pode não residir na especificidade de seu conteúdo, mas sim em sua legibilidade para as máquinas e nos dados gerados ao seu redor”<sup>8</sup> (2016, p. 288, tradução nossa). A partir dessa instância das imagens, viabiliza-se o cruzamento algorítmico de metadados atribuídos a elas, constituindo uma outra visualidade (para nós, em tudo invisível): a visão

---

<sup>6</sup> No original: *explains the non-obligatory correspondence between the processing of a certain function, for example a cognitive one, and the material support that performs this processing. At the physical level of the computer, the hardware is not only specific to a single function performed by the software, but rather it enables the execution of any function defined by the software. Let us say it is the software that drives the hardware. AI is only possible because of this independence.*

<sup>7</sup> No original: *to better explore our knowledge about certain dimensions of thought, both by its capacity for retention and precise processing of information, and by its speed.*

<sup>8</sup> No original: *a photograph's value might not lie in the specificity of its content but in its legibility to machines and the data generated around it.*

computacional, como define a artista e pesquisadora Giselle Beiguelman (2021). Trata-se do lado avesso da imagem que configura, por detrás do que vemos, um dispositivo capaz de nos vigiar e quantificar.

Aperfeiçoado sobremaneira nos últimos anos, o complexo internético consiste em um reservatório informacional gigantesco que tem sido explorado para finalidades mercantis e de controle social.<sup>9</sup> Esses usos abrangem desde a venda de produtos até a interferência em pleitos eleitorais, como ocorreu nas eleições estadunidenses e brasileiras de 2016 e 2018, respectivamente, nas quais Trump e Bolsonaro foram acusados de utilizar práticas de desinformação, automação e demais estratégias ilegais de *big data* (Ituassu et al, 2019). No horizonte das relações humanas, cada vez mais mediadas por dispositivos digitais, as manifestações expressivas que compõem laços comunitários se degradam em dados comportamentais a serem comercializados, configurando o capitalismo de vigilância, como define a pesquisadora Shoshana Zuboff (2021).

## **EXTRATIVISMO DE DADOS E EXTRATIVISMO MINERAL: EXPLORAÇÕES IMPLÍCITAS À INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL GENERATIVA**

O funcionamento que testemunhamos até o momento da inteligência artificial generativa faz com que ela se configure como mais um entre vários dispositivos de exploração informacional: dados pessoais, arquivos públicos e privados, *prompts*

---

<sup>9</sup> Em uma entrevista recente, o magnata Elon Musk (Sorkin, 2023, n.p) afirma que os dados são mais valiosos que o ouro e que as informações contidas no X, antigo Twitter, são a melhor fonte de dados que existe na internet, uma vez que concentra um número de links maior do que qualquer outra rede social, possibilitando um acesso privilegiado àquilo que está acontecendo no presente ao redor do mundo. O empresário faz essa afirmação na esteira de uma pergunta que seu entrevistador, Andrew Ross Sorkin, propõe em relação ao futuro das tecnologias de inteligência artificial generativa. Ou seja, a aquisição do Twitter por 44 bilhões de dólares — montante considerado por alguns analistas financeiros na altura como excessivo (Cf. Daniel, 2022, n.p) —, deve ser compreendida a partir do poder que esses dados conferem a quem os detém, na medida em que servem de base de dados para abastecer tecnologias de I.A. Sob esse ponto de vista, o valor que Musk pagou pela rede social é plenamente justificável.

submetidos a *chatbots*<sup>10</sup> — todas essas informações se conjugam e permitem que esses sistemas aprendam, se desenvolvam e se aperfeiçoem. No âmbito dessas tecnologias, até mesmo o trabalho de inúmeras gerações de pessoas criadoras de imagens, das atuais até as mais remotas, está ao dispor da exploração por parte das *Big Techs* — qual seria o poder da OpenAI se a empresa não pudesse roubar vastas quantidades de informações da internet? Cade Metz (The Daily, 2024), repórter que cobre tecnologia no *The New York Times*, comenta que no fim de 2021 a OpenAI tinha usado todo o conteúdo textual em inglês disponível na internet para treinar seu aplicativo de geração de textos, o Chat GPT. Isso implicou a violação de leis de proteção de direitos autorais de livros, artigos, reportagens, dentre outras produções. Mas essa quantidade descomunal de dados não bastou; o aperfeiçoamento do programa necessitava de mais textos. A empresa então decidiu utilizar um *software* chamado Whisper para transcrever os áudios provenientes de “audiolivros, podcasts — e, o mais importante, vídeos do YouTube” (The Daily, 2024, n.p., tradução nossa)<sup>11</sup>. Segundo Metz, “pelo menos 1.000.000 de horas de vídeos do YouTube [...] foram inseridas neste sistema de reconhecimento de fala para produzir novos textos para treinar o *chatbot* da OpenAI.” (The Daily, 2024, n.p., tradução nossa)<sup>12</sup>. Para além dos direitos de quem criou os vídeos, essa medida infringiu também os termos de serviço do YouTube, que proíbe explicitamente que os vídeos que a plataforma abriga sejam utilizados em massa na construção de novos *softwares*. A Alphabet, *holding* dona do Google que, por sua vez, possui o YouTube, preferiu não tomar qualquer medida contra a OpenAI pois também desenvolve seu próprio *software* de I.A. e poderá usar esse expediente a seu favor. (Uma medida judicial poderia chamar a atenção da opinião pública para esse delito que ela pretende cometer, já que a OpenAI criou o precedente).

---

<sup>10</sup> *Chatbots* são programas computacionais que simulam uma conversa. As plataformas de inteligência artificial generativa que se popularizaram a partir do segundo semestre de 2022, como o Chat GPT, o DALL-E, o BERT, dentre outras, valem-se desse recurso como interface.

<sup>11</sup> No original: *audio books, podcasts — and most importantly, YouTube videos.*

<sup>12</sup> No original: *at least 1,000,000 hours of YouTube videos [...] fed into this speech recognition system in order to produce new text for training OpenAI's chatbot.*

Ainda segundo a apuração de Metz, mesmo sabendo dessas regulações, a cúpula da OpenAI optou por ignorar essas regras uma vez que “há essa crença, e ela existe há anos dentro dessas empresas, entre seus pesquisadores, de que eles têm direito a esses dados porque estão em uma missão maior de construir uma tecnologia que acreditam que transformará o mundo.” (The Daily, 2024, n.p., tradução nossa)<sup>13</sup>. Em nome desse direito que as *Bigtechs* outorgam a si próprias, as criações de todas as gerações de artistas que, hoje, estão presentes na internet, vão sendo absorvidas e utilizadas para treinar tecnologias de I.A. generativa que têm adquirido uma concentração de poder e de capital sem precedentes. Por meio dessa atitude de pilhagem imagética, que chega ao ponto de plagiar em massa e de forma atomizada, atingimos a literalidade do aforismo de Guy Debord (1997, p. 25), segundo o qual “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”.

Em função de sua inspiração materialista histórica, o aforismo de Debord, no contexto da I.A. generativa, sublinha o fato de que a espoliação vinculada à concentração de capital não se limita aos esforços de quem se dedicou à pintura, à fotografia, entre outras imagens que jazem nas redes. Além desses esforços, a exploração engloba outras atividades e seres materialmente atrelados à criação da cultura visual: não apenas a obra de artistas, mas também os trabalhos sistematicamente invisibilizados que, todavia, permitem essas criações, como o garimpo dos metais que constituem os aparelhos eletrônicos ou chapas fotossensíveis, a extração de minérios presentes em placas solares, ou a queima de combustíveis para geração de eletricidade — essencial para qualquer dispositivo eletrônico —, a devastação ambiental atrelada a essas práticas e assim por diante. Com a inteligência artificial generativa, todos esses agentes vinculados às imagens podem ser reabsorvidos e expropriados de forma automatizada e não rastreável em benefício do grupo minúsculo que detém os meios de produção, como Meta, Alphabet, OpenAI, dentre outros.

---

<sup>13</sup> No original: *there is this belief, and it has been there for years within these companies, among their researchers, that they have a right to this data because they're on a larger mission to build a technology that they believe will transform the world.*

Nesse contexto, nem mesmo o semblante dos mortos está a salvo, uma vez que pode ser roubado e moldado, como o plástico, para tomar a forma solicitada pelo capital. Pudemos testemunhar esse fato no anúncio comercial da Volkswagen do Brasil que, por meio da I.A. generativa, ressuscitou Elis Regina (Beiguelman, 2023). Essa circunstância demonstra a atualidade da tese de Walter Benjamin (1994) segundo a qual o passado corre o perigo de ser apoderado pelas classes dominantes e sua concepção linear, cumulativa da história rumo ao progresso. Como aprendemos nas *Teses sobre o conceito de história*, ao cortejo triunfal do sentido histórico articulado segundo a perspectiva dos vencedores, visto como uma sucessão irrefreável de progressos — ponto de vista especialmente estridente no contexto das tecnologias digitais —, jaz a multidão vitimada pela barbárie da produção e transmissão dos bens culturais (Benjamin, 1994). Mais desastroso do que os vencedores de ocasião é o papel que esses indivíduos e grupos desempenham no sentido de garantir que o interesse e a vontade das comunidades humanas e não-humanas sucumbam frente às demandas do capital tecnológico que esses indivíduos e organizações ajudam a autonomizar. O resultado desse processo consiste nos desastres ambientais vinculados às práticas extrativistas indispensáveis para o fornecimento de energia, matérias primas, entre outras demandas inerentes ao complexo internético:

Atualmente, testemunhamos o ato final do projeto insensato e incendiário de um mundo completamente conectado, da crença irresponsável de que a disponibilidade de energia elétrica 24/7 para um planeta com 8 bilhões de pessoas poderia ser alcançada sem as consequências desastrosas que agora ocorrem por toda parte (Crary, 2023, p. 20).

Esse fato nos leva a um último aspecto da figura, um dado diminuto, mas nem por isso menos inquietante. Detrás da mão direita, vemos, sombreada e em desfoque, sua correspondente canhota. Tudo o que foi dito sobre a primeira, desde o gesto envergonhado até a multiplicação de dígitos, poderia ser atribuído à segunda. Mas, em seu caso, há algo que aprofunda o estranhamento da distorção figurativa. Trata-se da mutação dos dedos que abandonam a referência humana para se aproximar a outros seres. Não poderíamos precisar a qual espécie pertenceriam essas garras — um aracnídeo microscópico, um ácaro? Ou seriam os dedos de um mamífero, como

um tatu? Qualquer que seja o caso, transposta para a escala humana, a mão parece ter dons escavadores.

O que dizer a esse respeito? Podemos ensaiar uma resposta a partir da dependência dos meios digitais em relação à mineração. No livro *O decênio decisivo*, o pesquisador Luiz Marques (2023) comenta que a fabricação de um único telefone celular, que pesa cerca de 200 gramas, pode demandar a extração de 250 quilos de material bruto, sem contar o consumo de água envolvido no processamento do minério. Quando levamos em conta a variedade de materiais necessária para produzir esse tipo de aparelho, nos deparamos com a cifra de 41 elementos químicos puros segundo o livro *The Rare Metals War*, do jornalista Guillaume Pitron (2020). Esses materiais provêm sobretudo do Sul Global e estão vinculados a processos extrativistas precários e brutais para as pessoas e ecossistemas envolvidos nessas cadeias produtivas. Caso exemplar consiste na exploração do cobalto, insumo essencial para a produção das baterias que carregamos em nossos bolsos diariamente. Em 2021, 72% de todo o cobalto extraído globalmente veio da República Democrática do Congo (Kara, 2023). Segundo o pesquisador Siddharth Kara, cerca de 30% das pessoas envolvidas na obtenção dessa commodity são *mineiros artesanais e de pequena escala*, termo eufêmico utilizado pela indústria de eletrônicos para designar a mão de obra — muitas vezes infantil — que garimpa o metal manualmente (2023). Dadas as condições em que esse trabalho ocorre, há que se considerar sua ligação com a experiência escravocrata do período colonial. No livro *Mineração, genealogia do desastre*, o sociólogo Horacio Machado Aráoz (2020) define o extrativismo mineral como origem da modernidade, uma vez que foi pré-condição para a instauração do capitalismo, viabilizando que os Estados europeus acumulassem capital por meio de reservas de ouro e prata.

Na esteira desses fatos, a mão escavadora da imagem constitui um alerta em relação às catástrofes que os sonhos tecno-modernos impõem desde o século XVI até hoje sobre as populações, biodiversidade e territórios do Sul Global, como bem explicitou Aimé Césaire em seu *Discurso sobre o colonialismo*:

Já escuto a tempestade. Falam-me de progresso, de 'realizações', de doenças curadas, de níveis de vida elevados [...]



E eu falo de sociedades esvaziadas de si mesmas, de culturas espezinhas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas [...] falo de milhares de pessoas sacrificadas como lastro da Congo-Oceano. Falo daqueles que, enquanto escrevo, estão cavando à mão o porto de Abidjã. Falo de milhões de pessoas apartadas de seus deuses, de sua terra, de seus costumes, de sua vida, da vida, da dança, do conhecimento (2022, p.172).

Em decorrência do fato de as tecnologias digitais permanecerem dependentes do extrativismo mineral, elemento fundamental do projeto moderno-colonial, o emprego oportuno da I.A. em áreas tão diversas quanto a resolução de problemas, representação do conhecimento e raciocínio, planejamento de ações, dentre outras mencionadas por Pereira e Lopes (2020), apresenta, incontornavelmente, uma dimensão contraditória. Na medida em que desastres ambientais causados pela mineração e produção de energia elétrica são cada vez mais frequentes, os custos de nossas tecnologias paleotécnicas<sup>14</sup> tornam-se mais patentes.

A modo de dar continuidade à interpretação da mão escavadora produzida pela I.A., é oportuno recorrer à cosmovisão yanomami. De acordo com o xamã Davi Kopenawa (2015), os metais que jazem sob a terra provêm da primeira Queda do céu, um evento antiquíssimo que teria dado origem às florestas que cresceram nas costas do primeiro firmamento, hoje sob nossos pés, denominado Hutukara. Os minérios seriam pedaços do sol, das estrelas e da lua que desabaram e ficaram soterrados. Além desses resquícios estelares, as profundezas da Terra abrigariam o esqueleto de Omama, divindade primordial (Kopenawa, 2015). No começo dos tempos, esse

---

<sup>14</sup> O termo foi elaborado pelo historiador Lewis Mumford. No livro *Terra arrasada*, Jonathan Crary o utiliza para dizer que “nosso presente tecnológico é completamente dependente de um paradigma paleotécnico de extração de recursos – mais especificamente, das atividades de mineração e prospecção no subsolo terrestre e de despejo de resíduos no solo. Mumford datou o início da era paleotécnica na Europa depois de 1750 e na América do Norte por volta de 1850, e ela continuava a definir uma grande parte do mundo quando o autor escrevia, nos anos 1930 [...]. Para Mumford, as consequências daquilo que, com razão, denominou ‘capitalismo carbonífero’ incluíam a laceração da experiência sensorial e perceptiva em meio às exigências interconectadas da guerra e da produção industrial [...]. Nos anos 1930, Mumford matizava seu pessimismo com a expectativa de que uma nova era tecnológica de esclarecimento suplantasse essas depredações. Entre suas esperanças infundadas, estava a ideia de que a eletrônica, materiais mais leves e as telecomunicações introduziriam uma era neotécnica em que o atendimento de necessidades sociais e ambientais se tornaria prioridade. Mas essa visão esperançosa já havia sido abandonada por Mumford na década de 1960, quando o autor testemunhou o estabelecimento de um ‘estado de guerra permanente’ e o advento de formas mais extremas de danos ambientais.” (Crary, 2023, pp. 50-52).

demiurgo teria utilizado os metais para sustentar a abóbada celeste que conhecemos (Kopenawa, 2015). Segundo a cosmovisão yanomami, toda atividade mineradora vai contra o gesto criador de organização do mundo, tendo como consequência as epidemias *xawara* que ameaçam a vida de inúmeros seres, bem como a fragilização das estruturas que sustentam o firmamento, o que, no limite, pode desencadear a Queda do céu: a destruição da vida humana no planeta.

Em sua crítica à sanha do povo da mercadoria por extrair os minérios da terra, Kopenawa (2015, p. 339) os/nos compara aos “tatus-canastra devoradores de terra”. As garras da mão gerada pela inteligência artificial — que, provavelmente, em razão de as bases de dados reafirmarem padrões hegemônicos, resultaram na tez branca da figura — podem, assim, ser relacionadas às atividades que contribuem para a Queda do céu. O imaginário mítico yanomami prova-se, desse modo, mais lúcido que o ideal de civilização que, por séculos e ainda hoje reivindica para si os louros da razão, mesmo sendo responsável por um processo de aniquilação que vai se configurando como a sexta extinção em massa (Latour, 2020).

Esse processo histórico já havia sido descrito pelo geógrafo Milton Santos (2022), que dizia que a expansão da racionalidade capitalista, ao se configurar como totalitária, resulta em seu paroxismo ou, se quisermos, na perda da razão. Ainda segundo Santos (2022), paralelamente a esse processo, contrarracionalidades, vistas pela razão hegemônica como insensatas, despontam como saídas às contradições próprias ao racionalismo tecnocrático. O pensamento yanomami é um desses faróis.

## CONCLUSÃO

Neste ponto da argumentação, alguém poderia objetar dizendo que a análise que empreendo vê coisas onde, na verdade, só há um erro de cálculo, um erro que, diga-se de passagem, já foi corrigido na maioria dos *softwares* de I.A. generativa. Não haveria qualquer equívoco nessa contestação. De fato, nas páginas anteriores, o que fiz foi desdobrar interpretações de um mal funcionamento algorítmico tornado imagem. Não ignoro o aspecto arbitrário dessa falha que, da mesma forma que incidiu sobre a figuração das mãos, poderia ter acometido outros elementos visuais.

Mas deixar que o pensamento se interrompa nessa suposta coincidência significa não compreender um aspecto central da inteligência artificial generativa: sua relação, em via de mão dupla, com nossos processos mentais. Essa ligação decorre da associação que essa tecnologia estabelece conosco, gerando, de um lado, adaptações técnicas que visam cumprir as expectativas humanas e, de outro, inaugurando formas sociais por meio de articulações linguísticas e imaginárias. Corrobora essa perspectiva o enunciado de Pereira e Lopes que propõe a I.A. como uma simbiose:

Em última análise, a I.A. é, e continuará sendo, o resultado de uma simbiose entre a forma de pensar do homem com as potencialidades que a máquina lhe acrescenta. Esta última aparece como um reflexo, um espelho epistemológico do homem, enquanto programador da máquina, sem esquecer que ela pode evoluir por si mesma. [...] O resultado final é uma complementaridade simbiótica, na qual as limitações da I.A. não serão mais do que nossas próprias limitações como criadores, já que a argila computacional é infinitamente maleável (2020, pp. 31-32, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Corrobora essa perspectiva a recursividade que caracteriza a I.A. Esse termo foi elaborado pelo filósofo Yuk Hui na esteira do juízo reflexionante, de Kant, para quem

Diferentemente do “juízo determinativo”, que aplica o universal ao particular, o “juízo reflexionante” começa com o particular para chegar ao universal a partir da heurística do princípio regulativo — isto é, aquele que deriva suas próprias regras durante o avanço em direção a uma *finalidade* (Hui, 2020, p.166, grifos do autor).

Transposto para as máquinas, Hui comenta que o juízo determinativo seria aquele verificável no mecanicismo que, por exemplo, determina o funcionamento de um relógio, aparato que opera segundo uma série de causas que desencadeiam efeitos linearmente. À diferença do mecanicismo, a recursividade — dinâmica vinculada ao juízo reflexionante — fornece “uma base ampla para uma série de novas ideias cujo funcionamento se dá a partir de formas de raciocínio não lineares, entre as quais

---

<sup>15</sup> No original: *There is no fixed and immutable way of thinking. The ways of thinking evolve, perfect and combine. Ultimately, AI is, and will continue to be, the result of a symbiosis between the way of thinking of man with the potentialities that the machine adds to it. The latter appears as a reflection, an epistemological mirror of man, while programmer of the machine, not forgetting that it can evolve by itself. [...] The end result is a symbiotic complementarity, in which the limitations of AI will be no more than our own limitations as creators, since the computational clay is infinitely malleable.*

constam a cibernética, a teoria dos sistemas, a teoria da complexidade e a ecologia” (Hui, 2020, p. 163). Na sequência, Hui comenta que

Essa forma não linear de raciocínio liberta a inteligência das máquinas do confinamento à causalidade linear do cartesianismo e desafia a dualidade que dá sustentação às críticas formuladas desde o século XVIII — mais precisamente, a dualidade das diferenças irreduzíveis entre mecanicismo e organicismo (2020, p.163).

Na esteira dessa afirmação, podemos dizer que a I.A. se dá no corpo a corpo entre nós e a tecnologia, configurando um ponto intermediário entre ambos, como propõe o filósofo Luca Possati (2020). Por consequência, seu mau funcionamento permite entrever o que está para além dos automatismos previstos pelo programa, tão mais impenetrável quanto melhor funciona. Para além disso: concede uma análise das tensões entre desejo, linguagem — de computação, verbal etc. — e técnica, configurando-se como manifestação do inconsciente algorítmico. Esse termo, desenvolvido por Possati (2020), propõe a inteligência artificial como prolongamento de nossa linguagem. Por consequência, para além de seus atos de fala e atos de imagem, essa tecnologia prevê uma dimensão oculta, que resguarda elementos recalçados pelo programa e suas operações inalcançáveis, implicando um inconsciente — algorítmico, no caso.

Com a geração imagética das mãos apresentando desvios figurativos, assistimos a uma falha que, embora estivesse inscrita no programa, resulta no extravio de sua proposta inicial de produção da semelhança. Por meio desse desvio, revelador do inconsciente algorítmico, alcançamos a dessemelhança que, segundo Jacques Rancière, relaciona-se essencialmente com as operações artísticas:

O trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes. Em certo sentido, a construção desses dispositivos transfere para a arte tarefas que antes eram da “crítica das imagens” (2012, p. 34).

Mais adiante, tratando de exposições de arte contemporânea, o Rancière comenta:

Parece que o princípio unificador dessas estratégias é acionar — com um material não específico da arte, muitas vezes

indiscernível da coleção de objetos úteis ou da sucessão de formas da imageria — uma dupla metamorfose, correspondente à natureza dupla da imagem estética: a imagem como cifra de história e a imagem como interrupção. Trata-se, por um lado, de transformar as produções finalizadas, inteligentes, da imageria em imagens opacas, estúpidas, que interrompem o fluxo midiático. Por outro lado, de despertar os objetos úteis adormecidos ou as imagens indiferentes da circulação midiática para suscitar o poder dos vestígios de história comum que elas comportam (2012, p. 35).

Dada a característica técnica dos *softwares* de I.A. generativa de produção de imagens, as operações descritas por Rancière a partir da produção de artistas da contemporaneidade, bem como da obra audiovisual *História(s) do cinema*, de Godard, podem ser empreendidas especialmente a partir das falhas desses programas que, sintomaticamente, têm sido descritas como alucinações. Como pudemos considerar nas páginas anteriores, essas ocorrências permitem uma análise crítica da tecnologia, oferecendo pistas quanto aos efeitos sociais e desdobramentos ambientais implícitos a ela. Nesse sentido, a análise da manifestação visual do inconsciente algorítmico possibilita criticar a automaticidade dos aparelhos, ou “refletir sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos” (Flusser, 1998, p. 96).

Na medida em que a produção da imagem se automatiza, o ato criativo já não se encontra no fazer e suas instâncias sensíveis, corpóreas, ou, nos termos computacionais, na esfera do processamento de dados. Situa-se, ao invés disso, no ato de escolha, na seleção dos resultados mais ou menos pertinentes que a técnica apresenta. Esse cenário foi pressentido por Flusser (2008), que salientava a urgência, em tal conjuntura, de que a instância crítica não se automatizasse, ou seja, fosse efetuada e levasse em conta os interesses humanos. Podemos ir além e dizer que essas decisões, para serem dignas, devem considerar uma perspectiva biocêntrica, compreendendo a Natureza como sujeito detentor de direitos como propõe a Constituição equatoriana de 2008 (Gudynas, 2019) por exemplo.

Criticar as imagens produzidas por I.A. generativa representa, portanto, atividade crucial para que o totalitarismo técnico não se efetive por completo. Esse processo avança a cada dia, em tecnologias mais e mais eficazes em tornar inimaginável o

papel que desempenhamos nessa máquina do mundo.<sup>16</sup> Em tal cenário, resta-nos reaver a imaginação, ainda que isso implique o exame daquilo que aparenta ser um acaso. Não era justamente isso que faziam os arúspices da antiguidade que, observando a massa informe do fígado de um animal sacrificado, vislumbravam os destinos da Mesopotâmia? Frente à velocidade extrema da tecnologia que, em virtude de seu poder calculador, está sempre um passo à nossa frente, resta-nos examinar, no interior das bases de dados, as vísceras do passado, que bem podem constituir futuros que não sejam catastróficos — direção para onde os sonhos da razão moderno-colonial nos levam. Em meio a esses elementos informes do passado, talvez encontremos as centelhas de esperança que poderão incendiar as experiências trágicas das vidas oprimidas, de ontem e de hoje,<sup>17</sup> sobre as quais a imagem do progresso se sustenta sob o signo da farsa. Cabe a nós mostrarmos essa farsa.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ANDERS, Günther. *Nós, filhos de Eichmann*: carta aberta a Klaus Eichmann. Trad. Felipe Catalani. São Paulo: Elefante, 2023.
- ANDERS, Günther. *On promethean shame*. In: MÜLLER, Christopher John. *Prometeism: technology, digital culture and human obsolescence*. London / New York: Rowman & Littlefield, 2016.
- ARÁOZ, Horacio Machado. *Mineração, genealogia do desastre*: o extrativismo na América como origem da modernidade. Trad. João Peres. São Paulo: Elefante, 2020.
- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem*: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

---

<sup>16</sup> Utilizo aqui um termo drummondiano na esteira do estudo de José Miguel Wisnik (2018) sobre o trabalho do poeta e a mineração como elemento importante de sua lírica. Assim como a citação que abre o artigo, o termo provém do poema homônimo, *A máquina do mundo*, publicado no livro *Claro enigma* (2012, n.p).

<sup>17</sup> Faço referência, novamente, às *Teses sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, especificamente, à de número 6 (Cf. Benjamin, 1994, pp. 224-225).

- CÉSAIRE, Aimé. *Textos escolhidos: A tragédia do rei Christophe; Discurso sobre o colonialismo; Discurso sobre a negritude*. Trad. Sebastião Nascimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- CRARY, Jonathan. *Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'água, 1998.
- GUDYNAS, Eduardo. *Direitos da Natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais*. Trad. Igor Ojeda. São Paulo: Elefante, 2019.
- HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- ITUASSU, Arthur; CAPONE, Letícia; LIFSCHITZ, Sergio; MANHEIMER, Vivian. *De Donald Trump a Jair Bolsonaro: democracia e comunicação política digital nas eleições de 2016, nos Estados Unidos, e 2018, no Brasil*. In: Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política, 8º, 2019, Brasília. Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política – Compólitica. 2019, pp. 1-25.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno?* Trad. Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- MARQUES, Luiz. *O decênio decisivo: propostas para uma política de sobrevivência*. São Paulo: Elefante, 2023.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- SEKULA, Allan. *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973 – 1983*. London: Mack, 2016.
- SLUIS, Katrina. *Authorship, collaboration, computation? Into the realm of similar images*. In KUC, Kamila; ZYLINSKA, Joanna. *Photomediations: a reader*. London: Open Humanities Press, 2016.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Trad. George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

### Fontes eletrônicas e sites

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Edição digital [ePub]).

BEIGUELMAN, Giselle. O deepfake de Elis Regina e as fantasmagorias das IAs. Zum, 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/elis-regina-ias/>. Acesso em 17 ago. 2023.

DANIEL, Will. Elon Musk's \$44 billion Twitter purchase is 'one of the most overpaid tech acquisitions in history,' Wedbush's Dan Ives says. Twitter's fair value is only \$25 billion. Fortune, 2022. Disponível em: <https://fortune.com/2022/10/27/elon-musk-twitter-purchase-most-overpaid-tech-history-dan-ives-wedbush/>. Acesso em 03 dez. 2023.

DRIES, Christian. The Life of Günther Anders (1902-1992). Internationale Günther Anders Gesellschaft, 2022. Disponível em: <https://www.guenther-anders-gesellschaft.org/vita-english>. Acesso em 01 ago. 2023.

FALLEIROS, Nahema. Seremos, por fim, servos de máquinas?: Capitalismo produz nova distopia: milhões trabalham muito, no mundo todo, para fornecer dados aos programas de Inteligência Artificial. Têm alta formação. Ganham pouquíssimo, sem direito algum. Agora, começam a lutar. In: Outras Palavras. Outras Palavras. São Paulo, 25/12/2021. Disponível em: <https://outraspalavras.net/trabalhoeprecariado/seremos-enfim-servos-de-maquinas/>. Acesso em: 25 dez. 2021.

KARA, Siddharth. Cobalt Red: how the blood of the Congo powers our lives. New York: St. Martin's Press, 2023. (Edição digital [ePub]).

PEREIRA, Luís Moniz; LOPES, António Barata. Machine Ethics: From Machine Morals to the Machinery of Morality. Cham: Springer, 2020. Disponível em <https://doi.org/10.1007/978-3-030-39630-5>. Acesso em 18 maio 2024.

PERRIGO, Billy; ZORTHIAN, Julia. OpenAI Used Kenyan Workers on Less Than \$2 Per Hour to Make ChatGPT Less Toxic. In: Time. New York, 18 jan. 2023. Disponível em: <https://time.com/6247678/openai-chatgpt-kenya-workers/>. Acesso em: 26 maio 2024.

PITRON, Guillaume. Rare Metal War: the dark side of clean energy and digital technologies. Trans. Bianca Jacobsohn. Melbourne / London: Scribe, 2020. (Edição digital [ePub]).



POSSATI, Luca. Algorithmic unconscious: why psychoanalysis helps in understanding AI. In: Palgrave Communications. London, v. 6, n. 70, pp. 1-13, april, 2020. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s41599-020-0445-0#citeas>. Acesso em 05 ago. 2023.

RÁDIO NOVELO APRESENTA: Episódio 44 Linha de frente. [Locução de]: Branca Vianna. Entrevistada: Ruth (anônima). Rio de Janeiro: Rádio Novelo, 21 set. 2023. Podcast. Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/linha-de-frente/>. Acesso em: 21 set. 2023.

SORKIN, Andrew Ross. Elon Musk's Mindset: "It's a Weakness to Want to Be Liked". The New York Times, 2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/11/30/podcasts/elon-musks-mindset-its-a-weakness-to-be-liked.html>. Acesso em 03 dez. 2023.

THE DAILY. A.I.'s Original Sin: A Times investigation found that tech giants altered their own rules to train their newest artificial intelligence systems. [Locução de]: Michael Barbaro. Entrevistado: Cade Metz. New York: New York Times, 16 abr. 2024. Podcast. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/04/16/podcasts/the-daily/ai-data.html?>. Acesso em: 16 abr. 2024.

WEINBERGER, David. Our Machines Now Have Knowledge We'll Never Understand: Artificial intelligence is making the limits of human knowledge painfully obvious. Wired, 2017. Disponível em: <https://www.wired.com/story/our-machines-now-have-knowledge-well-never-understand/>. Acesso em 03 dez. 2023



# **Os fios soltos da história da arte em ações criativas contemporâneas**

***Los hilos sueltos de la historia del arte en las  
acciones creativas contemporâneas***

***The loose threads of art history in  
contemporary creative actions***

**Marcos Rizolli**

*Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura,  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.  
marcos.rizolli@mackenzie.br*

**Paula Serafim Daré**

*Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura,  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.  
pauladare@hotmail.com*

## Resumo

A arte contemporânea rompeu com muitos pressupostos da tradição da história da arte. Este ensaio discorre sobre quatro conceitos que artistas contemporâneos se utilizam para fazer releituras de obras consagradas. O texto aborda alguns processos de citação, apropriação, transgressão e intervenção em imagens pretéritas como possibilidade de revisitar cenas da cultura com novas extensões de significados.

**Palavras-Chave:** Citação. Apropriação. Transgressão. Intervenção. Arte Contemporânea.

## Resumen

El arte contemporáneo ha roto con muchos supuestos de la tradición de la historia del arte. Este ensayo analiza cuatro conceptos que los artistas del arte contemporáneo utilizan para reinterpretar obras famosas. El texto aborda algunos procesos de citación, apropiación, transgresión e intervención en imágenes pasadas como posibilidad de revisitar escenas culturales con nuevas extensiones de significado.

**Palavras-Clave:** Citación. Apropiación. Transgresión. Intervención. Arte Contemporáneo.

## Abstract

Contemporary art has broken with many assumptions of the tradition of art history. This essay discusses four concepts that contemporary art artists use to reinterpret famous works. The text addresses some processes of citation, appropriation, transgression and intervention in past images as a possibility of revisiting cultural scenes with new extensions of meaning.

**Keywords:** Citation. Appropriation. Transgression. Intervention. Contemporary art.

## INTRODUÇÃO

**A** arte é subversiva, no sentido de que se apresenta trazendo outros olhares a uma forma de visão da sociedade. A palavra subverter nasce da união de *sub* – embaixo com *vertere* – mudar, transformar (Dicionário Etimológico, 2024). De modo que subverter é transformar a ordem vigente, revolvendo e invertendo sua forma. A arte emerge, portanto, como um elemento transformador da cultura, trazendo novos significados. Uma das tantas subversões trazidas pela arte contemporânea é a possibilidade da recriação, uma nova leitura de uma produção artística já existente. Embora alguns possam encarar este tipo de produção artística um desrespeito, ousamos dizer que é oposto, uma espécie de homenagem, pois toma esta produção como um ícone, uma célula mãe. O que alguns poderiam chamar de plágio, ou falta de criatividade é, na verdade, a possibilidade de realizar uma conversa entre estrangeiros representados por diferentes linguagens que se “envolvem” com a produção escolhida estabelecendo uma aproximação entre o tempo e o espaço utilizando diferentes técnicas e materiais. As releituras são diálogos com o passado, recente ou remoto e apontam um movimento em direção ao futuro.

A arte contemporânea pode se valer de algumas estratégias para a releitura de uma obra: a apropriação, a citação, a intervenção e a transgressão. Estas modalidades

podem se apresentar de modo combinado, como veremos adiante. Os processos de apropriação podem incluir imagens já em circulação na cultura, com o propósito crítico de recontextualização e atribuição de novos significados. A apropriação é um fenômeno expressivo muito evidente no Dadaísmo, na Arte Pop e na Arte Conceitual.

Na apropriação, objetos ou obras já existentes são reconfigurados a partir de suas formas originais criando novas condições simbólicas, há a junção de elementos inusitados unidos à obra original. Há dois tipos de apropriação, o deslocamento e a citação. No caso da citação nem sempre a percepção da obra que constitui o trabalho é tão óbvia, podendo ser um detalhe do que constitui um todo, a partir de uma imagem ou um detalhe, cria-se uma nova obra, por vezes, um mesmo artista pode citar-se em diferentes obras utilizando elementos que se repetem; no caso do deslocamento, o objeto é retirado do seu contexto original e é colocado em outro, neste contexto ele ganha novos significados, os *ready-mades* são um exemplo de apropriação (Oliveira, 2017).

Geralmente, a citação reivindica abertura de diálogos entre a nova obra e a tradição artística ou cultural que está sendo citada, seja por homenagem ou crítica.

Por suas vezes, as intervenções se utilizam de um ambiente no qual algo modifica a leitura habitual e cristalizada, funcionando como uma experimentação no cotidiano, na qual podemos observar as interações e relações estabelecidas, nos deparando com nossos automatismos e criando novas histórias e memórias (Melo, 2018). As transgressões, muito relacionadas às performances e à *Street Art*, se aproximam do fazer artístico pois sua intenção é carregada de questionamentos sobre a ordem constituída.

A transgressão em arte refere-se ao ato de desafiar, romper ou questionar normas, convenções e valores estabelecidos pela sociedade, pela cultura ou pelo próprio universo da arte. Os artistas transgressores frequentemente buscam provocar, chocar, ou despertar reflexões profundas no público, utilizando a arte como meio para explorar temas desafiadores para as sociedades contemporâneas. A transgressão cria fissuras e fragmentações que exigem de nós novos olhares e novas configurações.

Para melhor exemplificarmos estes processos acima descritos elencamos algumas imagens para que possamos dialogar sobre elas.

## NO AMPLO ARCO DO TEMPO, AS VÊNUS



Figura 1: Vênus de Willendorf, escultura de calcário, 24-22.000 a.C.  
Fonte: <https://www.nhm-wien.ac.at/s/d>.



Figura 2: Jeff Koons, *Balloon Venus*, escultura de resina de poliuretano, 2013.  
Fonte: <https://www.christies.com/s/d>.

A *Vênus de Willendorf* (Figura 1), escultura da era paleolítica, achada em Viena no início do século XX, foi precipitadamente chamada de Vênus, em referência ao nome romano da deusa grega Afrodite, identificada com atributos de beleza, mas pouco se conhece sobre seu significado, é frequentemente associada à fertilidade e a abundância, devido as proporções generosas de seus atributos femininos. Sabe-se hoje, devido a qualidade de sua rocha que provém da Itália. Seu tamanho sugere que era levada junto com os homínídeos caçadores coletores. A imagem da *Vênus de Willendorf* se configura como uma coagulação do homem pré-histórico, é um símbolo, que carrega em si o mistério das origens da consciência humana (Zygmunt, 2024).

Jeff Koons, artista americano que utiliza vários tipos de materiais em seus trabalhos e que têm obras de grandes dimensões como característica, talvez nos leve a refletir sobre o quanto determinados temas crescem em nossa subjetividade. Em sua obra *Ballon Venus* (Figura 2), reconhecemos no formato e nas curvas generosas a **citação**

da *Vênus de Willendorf*. Na obra podemos sentir a mixagem entre passado e presente, nas palavras do artista: “Quero que meu trabalho ajude as pessoas a expandir seus parâmetros. A arte é um veículo para conectar arquétipos que nos ajudam a viver” (Thornton, 2014, p. 33).

A escultura contemporânea de Koons, ao citar a vênus, aponta para diversificados atritos entre o passado ancestral e o presente tecnológico. Lá, uma figura feminina rusticamente esculpida, de figuralidade primária, de superfícies foscas. Aqui, a modelagem computadorizada, a figuralidade festiva, em superfícies brilhantes. O feminino: perene ou evanescente; artesanal ou industrializado; universal ou singular.

### A APROPRIAÇÃO DO “GÊNIO” MODERNO



Figura 3: Édouard Manet, *Le Déjeuner sur L'Herbe*, pintura a óleo, 1862-63.  
Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/fr/s/d>.



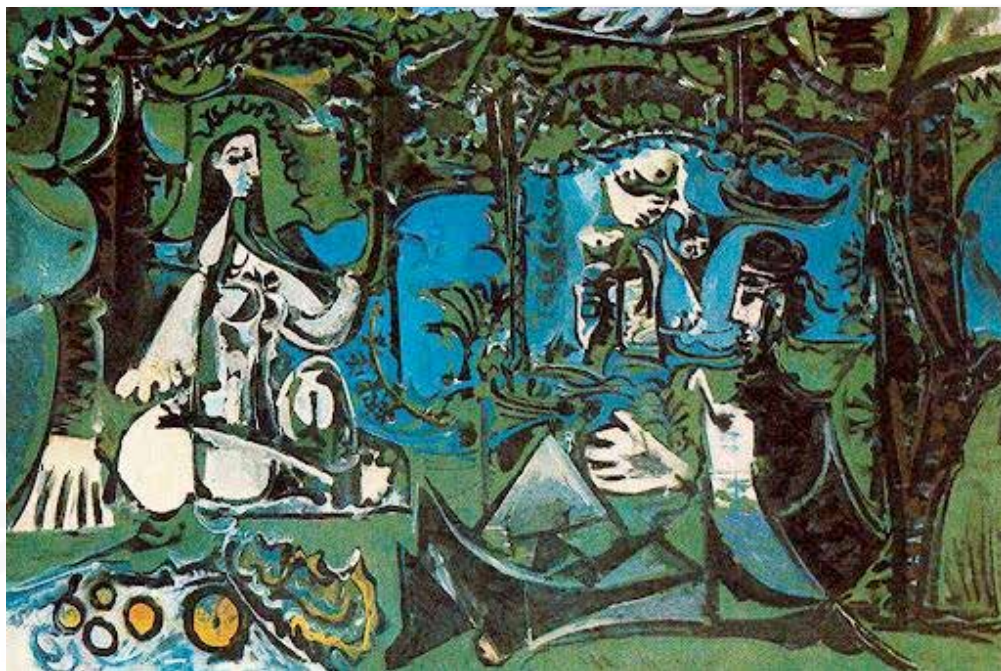


Figura 4: Pablo Picasso, *Le Déjeuner sur L'Herbe*, pintura a óleo, 1961.  
 Fonte: <https://www.museepicassoparis.fr/s/d>.

A obra *Le Déjeuner sur L'Herbe*, de Édouard Manet (Figura 3) que, ao menos figural e compositivamente, pertence a um ciclo de inspirações artísticas baseadas em obras de arte antecedentes (as figuras do frontão do Partenon, de 432 a.C.; as gravuras de Raimondi, de 1520 – por exemplo), por seu curso, provocou outros e posteriores ciclos de inspiração (as pinturas pitorescas de Cézanne, de 1876-77; a série de pinturas de Picasso, de 1961). A emblemática imagem manetiana será, então, explicitamente, revisitada por Pablo Picasso por meio do fenômeno criativo da **apropriação** (Figura 4). Picasso, artista genial do Século XX, de mocidade cubista, experimentou parcela significativa da verve experimental em trânsito entre Arte Moderna e a Arte Contemporânea. Mais do que se inspirar ou citar, Picasso eleva seu timbre criativo ao se apropriar das figuras, das cores, da composição e do contexto simbólico proposto por Manet. Picasso se apropria para desconstruir a imagem, operando em suas estruturas de sustentação perceptual. Inexoravelmente, toma a referência como uma passagem para a elaboração de novas narrativas. Desossa e deforma as personagens do quadro, descontextualiza a paisagem de fundo. Se Manet se apropriou dos mitos que lhe serviram de inspiração, Picasso se apropriou

da cotidianidade imposta por seu antecessor. E, assim, a apropriação é direta – cumprindo um curto espaço temporal.

Poderíamos levantar a hipótese de que a apropriação é uma forma de representação dos arquétipos, ou seja, àquilo que é típico do humano, mas que toma o formato do espírito da época, atualizando, e nutrindo antigas questões com novas possibilidades.

## O RENASCIMENTO DA VANGUARDA, EM NOVOS COSTUMES



Figura 5: Elisabeth Ohlson, *Nattvarden*, fotografia, 1998.  
Fonte: <https://www.artnet.com/artists/elisabeth-ohlson-wallin/nattvarden-1998/s/d>.



Figura 6: Leonardo da Vinci, *Cenacolo*, pintura a têmpera, 1495-98.  
 Fonte: <https://legraziemilano.it/ultima-cena-cenacolo-vinciano/s/d>.

A arte pode também transgredir, ser herética, debochada e escancarar com esta atitude, não uma ofensa à obra original, mas um convite para que olhemos para o fato de que somos muito mais do que parecemos. Podemos observar a **transgressão** realizada pela artista Elisabeth Ohlson (Figura 5) no *Cenacolo* (Figura 6) de Leonardo da Vinci.

A artista-fotógrafa de origem sueca apresentou em Estocolmo no ano de 1998 a polêmica exposição *Ecce Homo*, com temática LGBTQIA+. No conjunto de 12 fotografias constava a provocante imagem *Nattvarden*. Ela mesma, a artista, ao dar vazão à sua natureza lésbica, ousa transgredir uma das mais icônicas imagens do mundo ocidental. A sua versão para o *Cenacolo* Vinciano abre-se à voz da diversidade de gênero e de comportamentos na contemporaneidade. Sua fotografia transgride ao se declarar uma “imagem militante”.

Se o gênio do Renascimento Italiano soube tão bem amalgamar as narrativas da última ceia de Jesus (de tal modo que, historicamente, se tornasse a obra de arte mais copiada e reproduzida – manual e mecanicamente; por artesanaria ou por artísticidade – de todos os tempos da história da arte), Ohlson, no aqui e agora, pretende desmitificar os dogmas religiosos originais – justamente para impor novas camadas de leitura visual, novas formas de interpretação simbólica.

O curioso é que a artista, de algum modo, mantém a cartografia do quadro, sendo-lhe fiel à composição e à disposição das personagens. O radicalismo de sua ação criativa se revela, então, centrada na lógica de um discurso alternativo: para a abertura de novas consciências acerca dos sujeitos contemporâneos e das outras formas de ser das sexualidades contemporâneas.

## NEM TUDO É HISTÓRIA DA ARTE. O USO INDEVIDO DAS IMAGENS



Figura 7: Andrea Mantegna, *Lamentazione sul Cristo morto*, pintura a têmpera, 1475-78. Fonte: <https://pinacotecabrera.org/s/d>.



Figura 8: Jair Bolsonaro hospitalizado, 2021.  
 Fonte: <https://oantagonista.com.br/s/a.s/d>.

Nos meandros da contemporaneidade, nos subterfúgios da sociedade de informação – que, em rede, promove a alucinante circulação de figuras de toda sorte, outro fator se interpõe à circularidade das imagens da Arte: às citações, apropriações e transgressões vê-se somar a **intervenção**. Que, contraditoriamente, pode se mesclar com a apropriação, pois há uma interferência ou transformação de uma obra já existente. Nas esferas artísticas, percebemos o caso das intervenções em ambientes e espaços públicos, cujo interesse é – parafraseando Drummond – colocar uma pedra no meio do caminho (Drummond, 2022), levando um novo olhar para nossos percursos. Notáveis artistas interventores são o supostamente britânico Banksy e o efetivamente brasileiro Eduardo Srur – cujas artisticidades tomam de emboscada nosso cotidiano e nossa percepção.

Entretanto, o fenômeno da intervenção, pode escapular das dimensões da arte, para nutrir o social e – mais grave – o político. Nem sempre o uso de imagens da arte é prospectivamente benigno e pode servir ao sistema ideológico de modo a manipular de maneira subliminar a sensibilidade dos indivíduos. Neste caso, teríamos, mais uma vez dois conceitos juntos, apropriar-se para intervir. No exemplo a seguir vemos a apropriação da obra de Andrea Mantegna (Figura 7), usurpada para a construção de uma ideia de mártir que se pretendia “colar” à personalidade do ex-presidente

brasileiro Jair Bolsonaro (figura 8) aludindo à imagem consagrada do Cristo (Schwarcz, 2021).

A intervenção, de ordem política, orienta toda a definição da fotografia, operando elementos simbólicos que, nutridos pela imagem original, substituem os elementos figurais. E, podemos, assim, descrever a estratégia ideológica da imagem: o triângulo equilátero, definido pela projeção do corpo, é forma de estabilidade, solidez e permanência; o crucifixo, que substitui a presença das mulheres santas, é signo de religiosidade, sacrifício que antecede a ressurreição; a interação escópica, o olhar do observador oculto da cena (você, nós) fará um percurso ascendente, já que está posicionado nas solas dos pés do herói-moribundo.

Intervenção, em arte ou fora dela, para o bem e para o mal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Formadas as duplas imagéticas, apresentados alguns apontamentos reflexivos, imaginamos ter demonstrado – ainda que de forma ensaística – alguns fios soltos que o passado brinda o presente. O presente, neste ato, está deixando outras pontas ainda imperceptíveis – que nutrirá os artistas do futuro.

A arte pode questionar o sistema, mas não é imune a ele. Apropria-se e é apropriada, mas segue subversiva, buscando saídas, possibilidades e transformação. O tempo se materializa nos objetos, vidas e corpos pelos quais perpassa. As obras de arte são coagulações do tempo, um portal pelo qual podemos adentrar. As releituras na arte são como um álbum de fotos que vemos uma mesma pessoa em diferentes momentos de sua vida através do tempo, no álbum podemos observar o indivíduo, a sociedade e a cultura.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

DRUMMOND, Carlos. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2022.

MELO, Mariana Souza. *Intervenções urbanas na arte contemporânea em Pernambuco: questões do uso do espaço público*. 2018. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

OLIVEIRA, Flávio. *Vestígios: uma investigação do ato de apropriação na arte*. 2017. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

THORNTON, Sara. *O que é um artista?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

### Fontes eletrônicas e sites

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. Disponível em:  
[https://www.dicionarioetimologico.com.br/subversao/#google\\_vignett](https://www.dicionarioetimologico.com.br/subversao/#google_vignett) e.  
Verbetes: Subversão. Acesso em: 27 mar. 2024.

SCHWARCZ, Lilia. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=V9mACRbXZKE>, 2021. Acesso em: 29 mar. 2024.

ZYGMONT, Bryan. *Vênus de Villendorf*. Disponível em:  
<https://pt.khanacademy.org/humanities/prehistoric-art/paleolithic/paleolithic-objects/a/venus-of-willendorf>. Acesso em: 29 mar. 2024.



# **A Beleza Está no Olhar de Quem Vê<sup>1</sup>**

***La Belleza Está en los Ojos de Quien Mira***

***Beauty Is in the Eye of the Beholder***

***Maurício Teixeira da Silva***

*PPG em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil. mauriciotsilva@hotmail.com*

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).



## Resumo

O ensaio apresenta fotografias em três pontos de proximidade no cotidiano das idas e vindas, capturadas por um olhar sensível do observador. O texto nos permite refletir sobre o poder do olhar, especialmente o olhar infantil, inerente e curioso a descobertas. A narrativa descreve as experiências de Dona Áurea, uma professora do terceiro ano do primário, que utiliza a frase "A Beleza Está no Olhar de Quem Vê". Isso é explorado durante as aulas de ciências, onde os alunos observam o ciclo de uma rosa branca no jardim da escola e são incentivados a desenhar a rosa com olhares distintos de tempo e espaço, conectando o presente com o passado e criando marcas reconhecidas no futuro.

**Palavras-Chave:** Beleza. Fotografia. Olhar. Constelar. Olhar-pensante.

## Resumen

El ensayo presenta fotografías desde tres puntos del día a día de idas y vueltas, sacadas a partir de una mirada sensible del observador. El texto nos permite pensar acerca del poder de la mirada, especialmente la mirada infantil, particular y curiosa a todo lo nuevo. La narración describe las experiencias de Dueña Áurea, una maestra de primaria, que utiliza de la frase "La Belleza Está en los Ojos de Quien Mira". Eso se explora durante las clases de ciencia, donde los alumnos observan el ciclo de una rosa blanca en el jardín del colegio y son estimulados a dibujar la rosa con diferentes miradas de tiempo y espacio, conectando el presente con el pasado y creando marcas reconocidas en el futuro.

**Palavras-Clave:** Belleza. Fotografía. Mirada. Constelar. Mirada pensante.

## Abstract

The essay presents photos in three different points of proximity from daily comings and goings, captured by an observer's sensitive view. The text allows us to reflect on the power of view, especially children's view, inherent and curious about discoveries. This narrative describes the experiences of Mrs. Áurea, an elementary school teacher from third grade, who said "Beauty Is in the Eye of the Beholder". Which is explored during science classes, where the students observe a white rose cycle at the school's garden and are encouraged to draw that rose from different points of view of time and space, linking present and past and setting recognized marks in future.

**Keywords:** Beauty. Photography. View. Constellate. Thinking view.

O olhar de uma criança é por natureza um olhar no presente, curioso e buscador de descobertas, detalhes e novas percepções, o olhar presente da criança cria marcas, raízes e lembranças para um futuro distante. Transformando o olhar do presente, em um olhar do passado no futuro, gerando lembranças sobre um passado, que vivenciadas criam registros no presente conectado com o passado por relampejos, se conectando ou não com novos pontos constelares do futuro.

“A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.”  
(Benjamin, 1985, p. 224).

Dona Áurea, uma professora amorosa e carinhosa na condução firme da sua turma do terceiro ano do primário, tinha como rotina pedagógica uma frase “A Beleza Está no Olhar de Quem Vê”. Foi nas aulas de ciências, no jardim da escola, acompanhando dia após dia o ciclo de um botão de rosa branca na roseira, ao fundo, à esquerda, do largo corredor central, entre os antigos prédios de madeira amarela. Desenhávamos três cenas da roseira, com três olhares, um olhar no passado com base no hoje, um olhar no hoje com base no passado e um olhar no futuro com base no imaginário. As cenas eram, a uma certa distância, desenhávamos o arbusto; ao redor do arbusto desenhávamos os caules com seus espinhos, folhas e botões; cada aluno escolhia um único botão para desenhar sempre na mesma posição.

Passando os dias, o arbusto ganha botões, os caules se curvam, os botões se desabrocham e os momentos vivenciados de perto em um ponto constelar, talvez distante no passado e por muito tempo esquecido ou imperceptível ao olhar, se desabrocha ao perceber na pequena flor branca, a minúscula formiga, na pequenina pétala (Figura 1). E o presente, se vê no passado reencontrando marcas e raízes, com um novo olhar sensível, um olhar-pensante, para registrar que “A Beleza Está no Olhar de Quem Vê”.

“Olhar-pensante é percepção cognoscitiva. Percepção que vai além dos dados sensoriais. Olhar-pensante curioso frente ao mundo, que transcende as aparências e procura o que está por trás.” (Martins, 1996, p. 2).

A imagem hoje eternizada na fotografia, foi construída no passado, se tornando hoje diferente do ontem e ainda não pronta para o amanhã, fazendo do olhar sensível, um olhar de perto da natureza, presente na cidade, nas vielas quase irreais ou em qualquer parte do mundo. Afinal “o presente é todo o passado e todo o futuro. [...] Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!” (Campos, 1914, p. 1-7).



Figura 1: A formiga na pétala, meu jardim, 2022.  
Fonte: Maurício Teixeira da Silva.



Figura 2: A folha em decomposição, meu jardim, 2023.  
Fonte: Maurício Teixeira da Silva.



Figura 3: A lagarta do abacateiro, meu jardim, 2023.  
Fonte: Maurício Teixeira da Silva.



*Figura 4: O arbusto da calçada, São Paulo, 2024.  
Fonte: Maurício Teixeira da Silva.*



*Figura 5: A mariposa na sala de aula, ETEC Cidade Tiradentes, 2023.  
Fonte: Maurício Teixeira da Silva.*





*Figura 6: Emisis no portão, São Paulo, 2023.  
Fonte: Maurício Teixeira da Silva.*

## BIBLIOGRAFIA CITADA

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MARTINS, M. C. *O sensível olhar-pensante: premissas para a construção de uma pedagogia do olhar*. São Paulo: ArteUNESP, 1996, p. 199-217.

### Fontes eletrônicas e sites

CAMPOS, Álvaro de. *Ode triunfal*, 1914.

Disponível em: <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-2459.pdf>. Acesso em: 06/06/2024

